A kötet Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1—7 (Aufbau Verlag, Berlin) alapján készült.

Összeállította és a bevezető tanulmányt írta
MAJOR TAMÁS

Az előszót írta és a jegyzeteket készítette
WERNER HECHT

Fordították

EÖRSI ISTVÁN

IMRE KATALIN

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

WALKÓ GYÖRGY

BERTOLT BRECHT SCHRIFTEN ZUM THEATER CÍMŰ KÖTETÉNEK MAGYAR KIADÁSÁHOZ

Brecht *Schriften zum Theater* című írásai először 1963–64-ben jelentek meg azonos szöveggel a Suhrkamp-Verlag (Frankfurt/Main) és a berlini, valamint a weimari Aufbau-Verlag hétkötetes, gyűjteményes kiadásában. Ez a nagy kiadvány (amely időközben átdolgozott formában kerül az olvasó elé) kétségtelenül alapjául szolgál minden beható tanulmánynak, amely Brecht színházelméletével foglalkozik. Brecht színházi írásainak első magyarországi kiadásában célszerűnek látszott az olvasót először a színműíró legfontosabb munkáival megismertetni. E vállalkozás szempontjából, szerencsés körülmények folytán, sikerült együttműködést teremtenünk Major Tamással, a Brecht-rendezővel. Brecht elméleti munkáinak német kiadója ezt a megoldást azért értékeli különösen, mert ily módon a jelen kiadvány célja azonnal világossá válik: elsősorban vezérfonal olyan színházi emberek számára, akik Brechtet helyesen, vagyis realisztikusan, korszerűen és élvezetesen akarják bemutatni, és olyan nézők számára, akik azért mennek színházba, hogy a közösségi élethez Brechttől ösztönzést és bátorítást kapjanak. Ez a kiadás tehát teljesen gyakorlati célokat követ, amiként magát Brecht színházelméletét is elsősorban egy merőben meghatározott gyakorlat elméleteként kell értelmezni. Egy beszélgetésben Brecht azt mondta: „Néznék úgy a kritikusok a színházamat, ahogy a nézők, anélkül hogy elsősorban az elméleteimnek tulajdonítanának fontosságot, s

akkor egyszerűen színházat látnának, színházat, mint remélem, fantáziával, humorral és értelemmel teljeset, s csak, a hatás elemzésénél tűnne majd fel egy s más új nekik – aminek magyarázatát aztán meglelhetnék elméleti fejtegetéseimben."

Ebben az értelemben válogatta ki a két kiadó Brecht elméleti fejtegetéseinek tömkelegéből azokat, amelyek alkalmasak rá, hogy az effajta realista színházat eszközeinek és lehetőségeinek sokoldalúságában megvilágítsák.

A korlátozott terjedelemre való tekintettel a jelen kiadás eleve lemond Brecht ama nagyszámú megjegyzéseiről, amelyek meghatározott darabokra és előadásokra vonatkoznak. (E szövegek egyike-másika színműkiadásokkal összefüggésben vált ismertté.) Hasonlóképpen arra sem adódott lehetőség, hogy jelen kötetbe felvegyük Brecht terjedelmes leírásait különböző színházi modellekről. (Laughton Galilei-je, 1947, Antigone-modell, 1948, Courage-modell, 1949.) Mégis, mérlegelve, hogy a színházi körökben félreértések terjedtek el a modellek használatának értékéről és szükségességéről, Brechtnek e témához fűzött megjegyzéseit közöljük.

Kiadásunk tehát nagymértékben az alapvető munkákra irányítja a közönség figyelmét. Mivel Brecht fáradhatatlanul dolgozott minden szépirodalmi és elméleti munkáján, állandóan felülvizsgálva, hogy tartalom és forma megfelelnek-e egymásnak, hogy kinyilatkoztatott tételek és a bizonyításukra felhozott érvek „még" érvényesek-e, gyűjteményünk szövegeinek Brecht fejlődési folyamatát is nyilvánvalóvá kell tennie. A kiadók ezért az összeállításnak azt a formáját választották, amely időrendi szempontokat vesz figyelembe. Ehhez természetesen hozzá kell tennünk, hogy Brecht munkáinak nagy részét nem látta el dátumokkal. Az eredeti kéziratok tüzetes vizsgálatával teljes biztonsággal megállapítható ugyan a keletkezés időszaka, de az egyes szövegek pontos időrendi követéséről le kell mondanunk. Hogy a szükségből erényt csináljunk, megkíséreltük a kiválasztott szövegeket nagyobb fejezeteken belül, lehetőleg áttekinthetően, meghatározott egységekben összefoglalni. A függelékben közzétett megjegyzések felvilágosítást nyújtanak az egyes szövegek keletkezéséről és indítékáról, amennyiben ezekkel kapcsolatban tényeket sikerült felkutatni. A szövegközlés elvei azonosak a német kiadásével. (Azok, akiket meghatározott részletek különösen érdekelnek, a függelék végén a *Schriften zum Theater* hetedik kötete után közelebbi utalásokat találnak.)

Jelen kiadás első ízben ismerteti meg a magyar olvasót Brecht fontos színházi tanulmányaival. Ez a posztumusz találkozás azonban ne keltsen olyan benyomást, mintha elévült nézetekkel kerülnének szembe. Brecht írásai magyarázatot adnak egy színházi játékmódról és egy gondolkodás és magatartásformáról a színházon kívül. Nem nyújtanak recepteket; módszert javasolnak. Éppen ezáltal messzemenően gyakorlatiak és hasznosak. Különösen ott, ahol jelentős mérvű társadalmi fejlődés van folyamatban.

1969 február

Werner Hecht

BERTOLT BRECHT ÉS HATÁSA A MAGYAR SZÍNHÁZI ÉLETRE

1968-ban ünnepelte meg a haladó színházi világ Bertolt Brecht hetvenedik születésnapját. A jubileumi megemlékezés előtt néhány héttel ott voltam a Berliner Ensemble előadásain. A színház környékén a megszokott, izgalmas látvány fogadott: nyugatról érkezett kocsik tömege, nyüzsgő emberek, bent zsúfolt ház, értő, feszülten figyelő közönség. És előadás után a színház barátságos kantinjában Helene Weigel, Manfred Wekwerth, Schall, Thate és a többi kitűnő művész társaságában a milánói Piccolo Színház igazgatója is ott állt. Chérif Khaznadar, a kétméteres, Krisztusarcú rendező éppen arról számolt be, hogyan viszi sikerre Bertolt Brecht darabjait csaknem az egész arab nyelvterületen. Élőbben nem lehet megünnepelni egy ilyen évfordulót, mint azzal, hogy Indiában, Japánban és Kubában, a fekete Afrikában és az Amerikai Egyesült Államokban játsszák, nemcsak a *Szecsuáni jóember*-t vagy a *Galilei*-t, de a brechti tandrámákat is. Harcolnak, vitatkoznak, politizálnak, a szenvedélyes dialógusok középpontjában a világnézeti mondanivaló és a költészet, a brechti ars poetica áll. Amerikában a *Vágóhidak Szent Johannájá*-t adják, és az angol Nemzeti Színház és az Aldwich Színház műsorán láthatjuk a *Puntila úr*-at és más Brecht-darabokat is. Franciaországban Planchon külvárosi színházban rendezi a brechti repertoárt, de ugyanakkor a játszott darabok hatása alatt izgalmas kísérleteket folytat, ezek közül az egyik előadást, Molière *Dandin György*-ét a budapesti közönség is viharos ünnepléssel fogadta. Ilyen Molière-

előadást még nem látott a budapesti közönség. A *Dandin György*-öt epikus formában Le Nainék, a nagy francia realista testvérek képeit idéző díszletben és jelmezben, a társadalmi mondanivaló szatirikus, szellemes hangsúlyozásával. Ugyancsak Planchon rendez „szentségtörő" *Tartuffe*-előadást, élénk tiltakozások és viharos ünneplés közepette szembesíti a művet napjainkkal, és ugyanakkor Molière lángoló dühét nyomozza a XIV. Lajos korabeli társadalomban. Ennek a kettős törekvésnek eredményeképpen hagyja el a *Tartuffe*-re ráakasztott happy endet, és így lesz a klasszikus előadás egyúttal a modern fasizmus leleplezése is.

A japán színészek a nagyvárosok utcáin adják elő a *Szecsuáni jóember*-t, *A kaukázusi krétakör*-t, hasonló szándékkal.

Giorgio Strehler, a milánói színház, a világhírű Piccolo Színház művészi vezetője és nagy színésze Brechttel harcol az új közönségért, játékmódért, azellen, hogy a színház csak az „általános" szépet szolgálja, és az ínyencek és gazdagok élvezetét nyújtó múzeummá váljék. Színházában nemcsak Brecht darabjaival, de a shakespeare-i királydrámákkal és nem utolsósorban Pirandello darabjaival aratott világsikert. Strehler most néhány színésztársával viszszavonult. Így készül új előadásokra, mert módszereinek kipróbálására a színházi pénzemberek nem engedtek neki időt.

Bertolt Brecht forradalmasította a színházat. A színműirodalom területén is, azzal, hogy lerombolta a XIX. század polgári színházának úgynevezett „kukucskáló" színjátszását, és szabadságot, lehetőségeket szerzett a modern drámaírásnak – a haladó polgári színháznak, a magas színvonalú, modern, dekadens drámairodalomnak is. Nélküle nemcsak Dürrenmatt és Max Frisch, de még Beckett és Ionesco sem képzelhető el.

És most egy személyes élménnyel kell folytatnom. Mikor a Berliner Ensemble-t csaknem húsz éve először láttam Budapesten játszani, előadás után éreztem, ezentúl nem játszhatunk úgy, mint eddig. A *Galilei* előadása után történt ez. Nem bírtam hazamenni,

sétáltam az utcán, és próbáltam elemezni magamban azt a hatást, amelyet ez az előadás tett rám. Nem éreztem olyan megrendültséget, mint egy Shakespeare-dráma után, hiányzott a katarzis, az a megkönnyebbültség, meghatottság, amely után az ínyenc közönség a Mátyás Pincében halászlé, túróscsusza és badacsonyi kéknyelű mellett ünnepli önmaga megtisztulását. Pedig mi sok Shakespeare-t játszottunk. Harcoltunk azért, hogy a Shakespeare-előadások szenvedélyesek legyenek, és hogy a *III. Richard* egyetlen merész ívben épüljön, fejlődjék a tragédia végéig. De amit Brechtéktől láttam, az valami egészen más volt. És különbözött akkori színjátszási törekvéseinktől. A Nemzeti Színháznak nagy sikere volt Makszim Gorkij *Jegor Bulicsov* című drámájával. Somlay Artúr felejthetetlenül formálta meg a főhős alakját. A felfedezés örömével kutattuk közösen Sztanyiszlavszkij módszerét, hogy igazi realista színházat teremtsünk. És meg vagyok róla győződve, hogy ezek helyes, jó törekvések voltak. De hát mégis mi volt az az érzés azon az éjszakán? Mi pótolta a katarzist? Én, mint a közönség, nem meghatott megrendüléssel jöttem ki a színházból. Brecht ingerelt, felidegesített, és gondolkodásra kényszerített. Nagymértékben hatott rám az előadás módja is, a könnyedség és a csodálatos ritmus. Azt az erőlködés nélküli, laza egyszerűséget csodáltam, amely mögött érezni a kigyakorlás izzadságos munkáját. És a színészek is másképpen, számomra újszerűen építették szerepüket, a figurák nem egy ívben épültek, forrósodtak fel: precízen kifaragott emberi magatartások ütköztek össze a színpadon, miközben egy-egy szereplő az új és új helyzetekben gesztusait gyakran és váratlanul, szinte száznyolcvan fokos fordulattal változtatta. És milyen tiszták voltak a szituációk! Maga a mű sem épült fel egy ívben, nem egymás fölé rakott jelenetek követték egymást, hanem egymás mellé helyezett, szinte egyforma értékű események, amelyek mindegyikében föl lehetett fedezni azt a gondolati tartalmat, amelyet a játék kibontott. Minden jelenet egy-egy darab felidézett élet volt, tele

költészettel, és az érzelmi szuggesztivitás nem nyomta el a cselekményt, a darab meséjét. Akkor döbbentem rá, hogy új színházi anyanyelvet kell tanulnunk. A darab főszereplője, a nagyszerű Ernst Busch, mintegy tanúvallomást tett Galileiről. Életének eseményeit precízen idézte fel. Úgy éreztem, az ilyen színjátszás nagyobb felelősséget ró a színészre, mint a szenvedélyes vagy retorikus szavalás.

Brecht mindent felhasznált a színházi tradíciókból, amit csak jónak talált. De az ő tradíciószeretete nem egyszerű tisztelet. Az ő világnézete dialektikus. Hogy mennyire szükséges a hagyomány forradalmi kezelését illetően példát vennünk tőle, erről később még bővebben beszélünk. Nemcsak a görögöktől tanult vagy a keleti színjátszástól, a japán és kínai színháztól, szenvedélyesen (és nem ellentmondás ezt a szót Brechttel kapcsolatban hangsúlyozni) szerette az ifjú Goethét és Schillert, de talán mindenekfelett az Erzsébet-kori színházért és Shakespeare-ért (szándékosan írom ezt a szót) rajongott. Egy-egy előadásra való felkészülés közben a próbán, ha nehézségek merültek fel, rendszerint így kiáltott fel: „Hogy oldaná meg ezt a helyzetet az öreg Vilmos?" Brecht epikus színháza sajátos kapcsolatot létesít a színpad és közönség között. Sajátos már csak annyiban is, hogy itt a közönséget egy szereplő vagy egy felirat előre informálja a bekövetkező eseményekről. Ez sem új dolog persze, Shakespeare is bőven élt vele. Az *Othellóban* például Jago konferál. Szinte ő írja, ő fejti ki a drámát. Állandó kapcsolatban áll a nézővel, olyan dolgokat tudat velük, amikről a színpadon mozgó szereplőknek sejtelmük sincs, sőt, az események menetét bizonyos pontokon kommentálja is. Így aktivizálja a közönséget, így vonja bele a játékba, amelynek nem az ád feszültséget, hogy megtudjuk, *mi* történik – ezt előre közölték velünk –, hanem az, hogy mi *hogyan* történik. Brecht epikus színháza az „öreg Vilmos" tradícióját folytatja, állást foglaló, összefüggéseket látó, aktív közönséget tételez fel, felnőtt, öntudatos embereknek

játszik vagy öntudatosodó, világnézetet változtatni képes közönségnek, szemben a „szentimentális" színházzal, amely a gondolkodás izgalmáról lemondó, elkényelmesedett nézőkre számít, akárcsak a varázsló Thomas Mann *Marió*-jában, aki médiumait bábukként táncoltatja.

Brecht Shakespeare új értelmezéséhez is a nézőkkel való kapcsolat elemzése útján jut el, sőt, így jut el – Shakespeare átdolgozásához is. Mi ennek az új értelmezésnek a lényege? Brecht egyik találó megállapítása szerint „a reneszánsz felfedezte a meztelen emberi testet, a polgári művészet a meztelen emberi lelket, a modern művészet a meztelen társadalmat is". Ami a *Coriolanus* átdolgozását illeti, elsősorban ebből a szemszögből érthetők Brecht változtatásai. Coriolanus drámájával ugyanis nem lehet mit kezdeni, ha elszakítjuk a konkrét társadalmi viszonyoktól, és azt mondjuk, hogy ez a darab „a büszkeség tragédiája". Az effajta általánosításból kimarad a shakespeare-i színpad és a korabeli közönség kapcsolata. Kimarad az a tény, hogy a Globe Színház nézői Coriolanus alakjában felismerték saját bukott kortársaikat, az Essexeket, a Burleigh-eket, és a többi szereplőben is ráismertek koruk alakjaira. Az eredmény itt persze lesújtó. Hiszen mi marad meg? Egy elejétől végig egyformán ágáló, „büszke" hős, akit nem ért meg az ide-oda csapódó, buta és rosszindulatú tömeg, élén ellenszenves és gonosz néptribunusaival. Ahogy Manfred Wekwerth írja: „Az átdolgozás célja éppen az, hogy a nagy Erzsébet-kori egyéniség ámokfutását Brecht értelmi elemzésének vesse alá. Nem azért, hogy szenvedélyét csökkentse, de hogy azt társadalmi alappal támassza alá, hiszen a szenvedélynek is ez a fő oka. A shakespeare-i felfogásban a nép volt túl alacsonyrendű a nagy hőshöz képest, a mi színházunk az ellenkező kérdést tette fel: vajon az ilyen hős nem túlságosan drága-e a népnek?"

Arról van tehát szó, hogyan lehet a korából kiszakított klasszikus előadás helyett a mi korunkhoz szóló színművet alkotni. Brecht

zsenialitása abban van, hogy megtalálja a darab aktuális vetületeit, azokat a vonásokat, amelyek révén ugyanolyan kapcsolat teremthető a mű és a mai közönség között, mint volt Shakespeare idején.

Igaz, ezek más vetületek, más vonások. Hogy melyek, arra Brechtnek már egy 1930-ban, írott feljegyzése rámutat, amelyben arról van szó, hogy a válság idején egy idősebb barátjával találkozott, egy köztiszteletben álló, hatvanéves emberrel, akitől megkérdezte: „Nem fél-e, hogy nyugdíjazzák?" „Nem – felelte az öreg –, én nélkülözhetetlen, pótolhatatlan vagyok." Miután elváltak, az író feltette magának a kérdést, hogyan lehet ez, hiszen ennek az embernek az lett volna a kötelessége, hogy utánpótlást neveljen, vagyis, hogy ne legyen nélkülözhetetlen. Ez a beszélgetés rémlett fel benne, amikor a *Coriolanus* átdolgozásához fogott. Így született a gondolat, mi lenne, ha a darab főhősével nem a „büszkeség" tragédiáját játszatná, elvontan, hanem az említett pótolhatatlan ember tragikus bukását mutatná be. Ebben az értelmezésben minden szereplő más funkciót kapna ugyan, de újfajta drámai kapcsolatba is kerülne egymással, és az egész darab egy csapásra korszerűvé és hallatlanul izgalmassá válnék. Az itt felidézett kis anekdota talán a legjellemzőbb Brechtnek a mindennapi élet látszólag egyszerű megnyilvánulásaival való kapcsolatára. Itt azon tépelődött, hogyan tudná kimutatni a hétköznapi eseményben a különlegeset, az érdekeset. Ha Coriolanus ugyanis Róma számára valóban a *nélkülözhetetlen* hadvezér, az a kiváló katonai szakember, aki tudásánál és bátorságánál fogva *egyedül* alkalmas arra, hogy Rómát a fenyegető ellenséges támadástól megmentse, akkor a római népnek az az érdeke, hogy a nehéz helyzetben őt válassza meg konzulnak. De miután Coriolanus megtette azt, amiért konzullá választották, módosul a szituáció, a népnek most már az az érdeke, hogy gabonát kapjon tőle az éhezők számára. Coriolanus azonban képtelen arra, hogy megváltozzék, hogy meglássa: változott az igazság. A néptribunusok tehát helyesen döntöttek akkor is, amikor Coriolanust konzulnak javasolták, de helyesen döntenek most is, amikor a törvények meg nem tartása miatt száműzik.

A töretlenül logikus cselekmény tanulsága így már nem az, hogy Coriolanusnak azért kell elbuknia, mert „büszke" – tehát ne legyünk büszkék –, hanem az a sokkal mélyebb felismerés, hogy a társadalom, a kor változása ma nélkülözhetővé teszi azt, aki tegnap még nélkülözhetetlen volt.

Brecht nem hamisítja meg Shakespeare-t, hanem épp hogy nyomdokaiba lép. Ahogy az a saját kora drámájává tette az antik történetet, úgy teszi Brecht a mi korunk drámájává Shakespeare művét – a történelem és a klasszikus szerző legteljesebb tiszteletben tartása mellett. Azt a nézetet szeretnénk megcáfolni, hogy a nagy modern német drámaíró, költő, esztétikus és politikus tradícióellenes lenne. Hiszen éppen ő követeli különösen hangsúlyozottan a harmincas évek nagy népfrontmozgalmai és a körülöttük kialakult, éles viták idején, hogy vizsgáljuk át a múltat, elemezzük alaposan, nézzük át a kiemelkedő alkotásokat, és írjuk meg íróik, költőik igazi történetét, vagyis szembesítsük őket saját korukkal és a mi korunkkal.

Hogy milyen rendkívüli fontosságú volt az „örökség" kezelésének és felhasználásának kérdése a kommunista mozgalom történetében, arról a mi pártunk kulturális munkája is tanúskodik. A harmincas évek közepétől a Történelmi Emlékbizottság, a Hazafias Népfront küzdelmei, a Népszava híres karácsonyi száma, amely óriási hatással mozgósított az antifasiszta harcra, mind igazolták a kulturális örökség felhasználásának fontosságát. Mi, előadóművészek nem felejtjük el azt az izzóan élő kapcsolatot a közönséggel, amikor a Vigadóban, a Zeneakadémián vagy illegális találkozókon a legszebb magyar tradíciókat idéztük Csokonaival, Vörösmartyval, Petőfivel, Adyval és József Attilával. És

éppen Brecht szellemében akarunk továbbra is küzdeni azért, hogy ez a kontaktus közönségünkkel a színházban is mindig élő és izgalmas legyen. Miről is volt szó akkor? A küzdelem azért folyt, hogy eldöntse, ki a hazafi. Az akkori kormányzat magyarnak és nacionalistának mondta magát, és hivatkozott a magyar tradíciókra; a haladó hagyományokkal való szembesítés természetesen rendkívül kínos volt számára. A cenzúra viszonylag hosszú ideig ezért volt kénytelen előadóestjeinket engedélyezni. Nem lehetett Arany János vagy Csokonai költeményeit egyszerűen betiltani, hiszen ez a tény leleplezte volna „hazafiságukat". Akkor tanultuk meg, hogy az igazi művészet nemcsak esztétikai hatású, hanem a társadalomban a hőmérő szerepét is betölti, és egy önmagát túlélt rendszer semmiképpen sem használhatja fel, mert rendkívül érzékenyen mutatja egy ország hőmérsékletét. Az eredmény az lett, hogy ellenfeleinkről letánthattuk a hazafiasság álarcát. Minden betiltás felért számunkra egy győzelemmel, és súlyos veresége volt a reakciónak.

Amikor a kommunista mozgalom a népfrontok megalakulása idején lándzsát tört a nemzeti kulturális örökség felhasználása mellett, igen bonyolulttá vált a forradalmi művészet helyzete. A XX. század egyik gyermekbetegsége a hagyományokkal való szakítás kívánalma volt, amit az avantgarde-mozgalmak hirdettek, és hosszú ideig hangoztatták a baloldali forradalmi avantgardisták is. Amikor most, az ötvenes évforduló kapcsán visszatekintünk arra a pezsgő kulturális életre, amely a Szovjetunió megalakulásának első éveire jellemző vagy Magyarországon a *Ma* és a *Tett* köré csoportosuló, forradalmi írókra és képzőművészekre, ha az orosz forradalom nagyszerű első plakátjait nézegetjük, vagy ha a költészetben és színházban Majakovszkijra gondolunk, ha a *Misztérium-Cirkusz*-t igyekszünk felújítani, egészen más helyzetben próbáljuk felhasználni az akkori forradalmi és formakereső kísérleteket, mint a személyi kultusz szürkítő és egyetlen szocialista realista stílust kereső művészete. Meyerhold és Vahtangov új utakat kereső színháza vagy Tairov „láncaitól megfosztott" színpada ma jó tanulságul szolgálhat, és kutatásait és eredményeit fel kell használnunk a modern szocialista művészetben. Virágzó kor volt ez, és a felsorolt művészek sem mind és nem mindig tagadták a tradíciót. De amikor a népfrontmozgalom nemcsak a munkásosztályhoz, hanem a széles tömegekhez is akart szólni, és a művészetet mozgósító erővé akarta tenni, nyíltan válaszolni kellett két kérdésre: a tradíciók vállalása és a közérthetőség döntő fontosságú kérdésére.

És itt támadt az a vita, amelynek ismerete nélkül nehéz Bertolt Brecht életmunkáját megismerni, és vele kapcsolatban állást foglalni. Annál is inkább, mert a Brecht-darabok és -előadások körüli értetlenségnek vagy félremagyarázásoknak a Brecht és Lukács György politikai és esztétikai összeütközése a kiindulópontja. Amikor azt olvassuk esztétikai tanulmányokban vagy bírálatokban, hogy Brechtet, éppen Lukács György hatására, csak körülbelül a *Szecsuáni jóember* óta tartják igazi drámaírónak, vagy életművét egymástól mereven elválasztva osztják három időszakra, az expresszionista korra, a tandrámák korára és a késői, már elismert korszakra, vagy amikor művészetének értékmérőjeként a „hideg és didaktikus" szerzővel szemben az érzelem és a katarzis kisebb vagy nagyobb mértékben való alkalmazóját üdvözlik, akkor ehhez a vitához kell visszakanyarodnunk. De mielőtt ezt megtennénk, szóljunk néhány szót arról, hogy a tudat és érzés ilyenfajta szembeállítása Brecht esetében éppúgy nem helyénvaló, mint általában a forradalmi mozgalmak történetében. Amikor Brecht a csak érzésre apelláló művészetről beszél, és elutasítja azt, akkor a polgári társadalom azon törekvése ellen harcol, amely éppen az érzéseket általánosítva, általuk az ember tudatát akarja elfordítani a társadalmi összefüggésektől, a kapitalista rendszer megoldhatatlan ellentmondásairól. A forradalmi munkásmozgalom az

első olyan világméretű mozgalom, amely tudományos gazdasági elemzéssel kezdődött. Az emberek szemét felnyitotta, gondolkodását meginditotta, és egyáltalán nem romantikusan, hanem mély tudományos kutatás eredményeképpen logikailag bizonyította be a tőkés gazdaság és társadalom tarthatatlan voltát, és így mozgósított forradalmi cselekvésre. A marxizmus története a *Kommunista kiáltvány*-nyal és a *Tőké*-vel kezdődik, természetes, hogy e művek elolvasása, miután megváltoztatja az emberek felfogását egy embertelen rendszerről, megállapításaival először az értelemre hat, majd utána érzelmileg is mozgósít. Az értelem és érzelem dialektikus egységben van, ezt az egységet éppen a polgári gondolkodás volt kénytelen előre megfontoltan megbontani. Ennek a kérdésnek vizsgálatánál merült fel bennünk Bertolt Brecht és József Attila rokonsága. Politika és játék, „tudatos világ" szerkesztése és az „ösztönök harmóniája" a József Attila-i költészetben is dialektikus egységet alkot. A mi költőnk első bírálói is a forradalmi lendület hiányát, az egy ívben való építés mellőzését kifogásolták, vagyis a romantikát hiányolták költészetében. A tükrözés elméletét József Attila Brechthez hasonlóan kezeli: „hörpintek valódi világot, / habzó éggel a tetején" – „Én túllépek e mai kocsmán, / az értelemig, és tovább!" – „Kisérje két szülője szemmel: / a szellem és a szerelem!" És tovább folytathatnánk az idézetek sorát, amelyek cáfolhatatlanul bizonyítják, hogy József Attila rendkereső művészetében milyen dialektikus egységbe kerül az értelem és érzelem, az agitáció és a játék. „. . .jó szóval oktasd, játszani is engedd / szép, komoly fiadat!" A dialektika alkalmazása a művészetben: a világ megváltoztatását türelmetlenül követelő propaganda és a forma keresése. Minden szó mérlegre tétele, kiválasztása és összerakása, egy költői rend keresése József Attilára éppúgy jellemző, mint Bertolt Brechtre.

De milyen hasonlatos a módszerük a kizsákmányoló társadalom elembertelenítő abszurditásának szatirikus, szinte játékos megfogalmazásában is. József Attila is, Brecht is elemében van, ha a lehetetlen szörnyűséget humorral, szinte a formát túlhangsúlyozva, majdnem azt mondhatnánk, a formalista költészet minden eredményét felhasználva játszanak.

> Szövőlány cukros ételekről
> álmodik, nem tud kartelekről
> s ha szombaton kezébe nyomják
> a pénzt s a büntetést levonják:
> kuncog a krajcár, ennyiért
> dolgoztál, nem épp semmiért.

József Attila is, Brecht is azt vallja, mindenkitől lehet tanulni. Minden olyan nagy művésztől, akivel világnézetileg talán nem értünk egyet, vagy éppen távol áll tőlünk, aki a világot nem akarja megváltoztatni, de kifejezni tudja, vehetünk át olyan eszközöket, amelyeket célunk érdekében működtethetünk. Brecht számára olyan költők és írók is fontosak voltak, mint Joyce, Kafka, Dos Passos, Döblin. Joyce-tól például a belső monológokat és a stílus gyakori változtatását, Dos Passostól a montázst, Döblintől az asszociációk használatát, Kafkától az elidegenítés bizonyos formáit tanulta. Éppen úgy, mint ahogy József Attila Babitstól vagy Kosztolányitól tanult sokat. De a szavakkal való könnyű játék, amelyet József Attila a *Hazám* című költeményben felhasznált, éppen a borzalmas realitás embertelenségével szemben állva hangsúlyos. A Lukács György szerkesztette *Internationale Literatur* című folyóirat minden montázstechnikát vagy belső monológot, asszociációt formalizmusnak és a szocialista irodalomban és művészetben felhasználhatatlannak érzett.

Lukács György a fejlődés folyamatosságában hisz. Az ő mintaképei Balzac, Tolsztoj, Thomas Mann. Az ő nevükben tiltakozik a XX. század minden új kísérlete ellen. A formai megnyilvánulá-

sokban a dekadenciát vadássza. Brecht öröksége (mert ő igenis nagyon sok tradíció iránt lelkesedik) szélesebb körű. Shakespeare, Swift, Rabelais, Voltaire, Diderot az ő realitáskutató mesterei, de éppen úgy izgatják a kínai versek és a latin didaktikus költészet. Nem beszélve arról az elemről, amely Lukács vizsgálódásaiból szinte teljesen hiányzik: a nép művészete. Cirkusz, vásári előadások, népi bábszínház, ezeknek naiv tanítóeszközei is rendkívüli módon érdeklik. Micsoda feszültség az olyan egyszerű mesében: „A király kijelentette, ha győz a csatában, le fogja vágatni a szakállát, és az egész nép az utcán várja a csatából visszatérő uralkodót, ki pillantja meg először az arcát, van-e szakálla neki." Ezek a nagyszerű leírások darabjaiban is szerepelnek. Milyen izgalmasan tolmácsolják Coriolanus fogadtatását a teret diadalmi jelvényekkel díszítő városi szolgák, Róma népének hangulatváltozásait, és milyen bölcs, naiv kommentárokkal fűszerezik.

Brecht tehát az irodalmi és népi örökséget szélesebben, társadalmibban kezeli. A különbség ott van, hogy amit Lukács György szeret, az a polgári forradalmi hagyomány. Ezért javasolja, hogy mintaképeitől vegyük át a formát, és tökéletesítsük; ahogy Brecht szatirikusan megjegyzi, a lukácsi recept a következő: „Légy Tolsztoj – a hibái nélkül, légy Balzac – de ma." Ha így állítjuk fel a realizmusról vallott szabályokat, oda jutunk, hogy vagy Swift és Arisztophanész, vagy Balzac és Tolsztoj voltak a realisták – de ez a vita nyilvánvalóan meddő. A formát nem lehet egyetlen realistától vagy bizonyos számú realistáktól átvenni és kölcsönözni. Az ilyenfajta kívánalom Brecht szerint nem reális. Aki csak a forma oldaláról kritizál, maga lesz formalista. Azt hisszük, ebben a vitában az idő Brechtet igazolta. A folyamatos fejlődés hívei konzervatívak, és az ő elméletük vezetett a sematizmus elszürkítő hatásához. Azért fontos erről beszélni, mert ma, amikor az ötvenéves évfordulón be nem mutatott Eizenstein-filmeket és azoknak modern, máig sem túlhaladott, magas színvonalú

művészetét csodálja a közönség, vagy ha izgatottan olvassuk Meyerhold írásait, amelyek elég későn kerülnek most kezünkbe, akkor látjuk, mennyire formalista volt az az elmélet a szocialista realizmusról, amely a XIX. század realistáit választotta formai példaképül is. Bertolt Brecht remélte, hogy az általa nagyra becsült Sztanyiszlavszkij utolsó korszakából való színházi tanulmányok is elő fognak kerülni. Aki tehát a szocialista realizmus nevében egyetlen formát védelmez, maga is formalista. És itt talán nem érdektelen felidéznünk Meyerhold utolsó, kétségbeesett vitáját erről a kérdésről: „Azzal vádolnak, hogy formalista vagyok, és munkásságomban új, eredeti formákat keresek, miközben megfeledkezem a tartalomról. Úgy keresem az eszközöket, hogy nem látom a célt. Ez a vád rendkívül súlyos, de csak részben értek vele egyet. Igaz, hogy rendezői pályámon volt néhány olyan munkám, amelyekben bizonyos elképzeléseket vagy elméleteket igyekeztem a színpadra vitellel igazolni. Ezek kísérleti előadások voltak. Igaz, hogy ezekben a forma foglalta el a fő helyet, de az ilyen előadások száma meglehetősen kevés, félkezemen meg tudom számolni őket. Azt hiszem, egy mester (van bátorságom annak nevezni magam) kísérletezhet is, joga van hozzá. Vagy nem erkölcsi kötelessége a gyakorlatban ellenőriznie alkotó gondolatait? Ezek néha tévedések voltak, elismerem, de nincs joga minden halandónak tévedni? S én éppen úgy halandó vagyok, mint mindenki. De hogy ezek a kísérletek, keresések egyszerűen formalisták, azt csak nagyon kevésről tudom elismerni. Az én életem munkássága távol áll a formalizmustól. Ellenkezően, minden erőfeszítésemmel azon fáradoztam, hogy egy megadott tartalomhoz organikus formát keressek, és megengedem magamnak azt is, hogy ezt az organikus formát, a tartalomnak tökéletesen megfelelő kifejezési módot meg is találtam. De ez mindig az én formám volt, nem Szidrov, Petrov vagy Ivanov formája, de Meyerholdé. Még csak nem is Sztanyiszlavszkijé vagy Tairové. Ez a forma mindig

magán viselte az én alkotó egyéniségem jegyeit. Ez formalizmus? Általában, önök szerint, mit jelent ez a szó? Fordítsuk meg a kérdést: mi az antiformalizmus? Minek nevezik önök azt a folyamatot, amelyik most megy végbe a szovjet színházakban? Kimondom nyíltan. Amit az utóbbi időben csinálnak, az maga a formátlanság. Hogyha önök úgy gondolják, hogy ami most Moszkva legjobb színházaiban játszódik, az a mai szovjet színház jellemzője, akkor én inkább maradok formalista az önök szemében, mert a lelkiismeretem azt diktálja, hogy a mi mai színházunkat laposnak és szánalmasnak nevezzem. Nem tudom, mit jelent az a szó, hogy antiformalista vagy realista, naturalista vagy az izmusok egyéb kifejezője. Csak egyet tudok, hogy ami most folyik, rossz, tehetségtelen, ha ezt nevezik szovjet realista színházművészetnek, ennek semmi köze a művészethez. De a színház művészet. Művészet nélkül nincs színház. Járják be Moszkva színházait, nézzék végig ezeket az alaktalan, szürke, unalmas előadásokat, amelyeknek mindegyike hasonlít a másikhoz, és egyik rosszabb, mint a másik. Nehéz megkülönböztetni a Kisszínház rendezői stílusát Vahtangovétól vagy a Kamaráét a Művész Színházétól. Ott, ahol még nemrégen buzgott a teremtő gondolat forrása, ahol a művészek lázasan kerestek, néha tévedésekkel, néha botladozva, de végeredményben alkottak (néha rosszul, de néha csodálatosan), ott, ahol a világ legjobb színháza volt, most, hála önöknek, szomorúan uralkodik a tiszteletre méltó erkölcs és olyan unalmas eszközök, amelyek ölnek, mert nélkülözik a tehetséget. Ezt akarták? Ha igen, akkor szörnyű dolgot cselekedtek, miközben a formalizmusra vadásztak, magát a művészetet semmisítették meg."

Meyerhold kétségbeesése, túlzásai ellenére, érthető, és azt az antiformalista harcot bélyegzi meg, amely a sematizmus idején útját állta minden kísérletnek, keresésnek, és nyilvánvalóan elszürkítette a színházat.

Az igazság kedvéért el kell mondanunk azt is, hogy az avantgardisták is erőszakosak voltak, és a maguk idején nem minden irányzatuk jutott el a haladás, a forradalom, a szocializmus ügyéhez, sokan közülük valóban formalisták voltak, egy forradalmi ország széles néptömegeihez nem tudtak közérthetően szólni, sőt, a polgári hagyománnyal való teljes szakítást, ellenfeleik kiirtását követelték. Nem volna dialektikus, ha a vitát és egy-egy kiváló esztétának a dekadencia elleni harcát nem a történelmileg adott helyzetben vizsgálnánk. De olyan nagyszerű szovjet művészeti ágak, mint a harmincas évek kísérletező színháza, filmje, költészete, a Majakovszkijok, Eizensteinek, Meyerholdok nagyszerű törekvései a harc áldozatául estek. Az ő örökségüket kezelik most hatásosan a fiatal szovjet költők, rendezők – Tosztogonov vagy Ljubimov – óriási sikerrel, különösen a fiatalabb generációk örömére. De a konzervatív, az örök forma tisztelete, az általános szépben való hit, az örök humanitás idealista felfogása és a kísérletező tevékenység meg nem értése, a színháznak csak irodalmi vagy esztétikai szempontból való bírálata nálunk is bőven feltalálható. A színház alkotó tevékenységének lebecsülése, az a nézet, amely a leírt drámai irodalmi anyagot nem működésében látja a színpadon, amelyik csak a végső eredményt bírálja, és nem becsüli az érte tett erőfeszítéseket, az új kifejezési formák keresését, feljogosít arra, hogy ennek a vitának kiinduló pontjához visszakanyarodjunk, mert jobb kérdéseket a kiindulópontnál tisztázni.

A Lukács–Brecht vitának a lényege az, hogy Bertolt Brecht a harmincas években éppen úgy a fasizmus ellen küzdött, mint Lukács György. De míg Lukács a haladó polgársághoz közeledett, abban a reményben, hogy szövetségesre lel az antifasiszta harcban, Brecht elhatárolja magát attól az osztálytól, amelynek szétesése hívja létre a fasizmust. Lukács azt mondja, hogy Bertolt Brecht nagy színdarabjait csak a második világháború után olvasta, de ez nem magyarázza meg azt a tényt, hogy Brecht első kor-

szakait félreérti és elítéli. És ezt teszik tanítványai is, akiknek szemében a tandrámák sematikusak és didaktikusak. És közösek kritikai nézeteik is, ahogy Brecht mondja: „Az a benyomásom, hogy csak a műélvezet érdekli őket, de a harc, a cél, az előrehaladás nem."

Brecht szerint a forma nemcsak egy tartalom végső kifejezése. Ettől függetlenül is van értéke.

A tartalomnak precíz formában való kifejezése, a gondolatokkal való játék különösen jellemző József Attila költészetére. Hányszor keres új-új jelzőt, szót ugyanahhoz a gondolathoz, hányszor csiszolja-variálja a költői kifejezést. József Attila költészete is dialektikus költészet, az ellentmondások magukban a dolgokban vannak, de minden pillanatban jelenlevők, ezért újra meg újra kell megvizsgálni a valóságot, a jelenséget, és új törvényeket kell tenni egy abszurd világban. Ezért nem lehet az ő költeményeit sem régi módon mondani. A pátosz, a retorika, a szentimentalizmus vagy az asszociációk eszelős váltogatása nem felel meg az ő költészetének. Mostanában divat a költőt mint őrültet ábrázolni verseinek előadásában. Pedig az ő művészetében az a megfogó és lenyűgöző, hogy még tépett idegállapotában is rendet akar teremteni az őrült világban.

A dolgok mögötti törvényszerűségekbe az események mögötti okokra való bevilágítás lázas igénye jellemzi. Éppen úgy, mint Bertolt Brecht, újra és újra tükrözné a világot a megváltoztatás szándékában. Az ellentétekkel játszani, ez az ő ars poeticája is. Ezért nem törekszik a folyamatos fejlődés igazolására. Ezért ábrázolja a világot dialektikával. Lukács György esztétikája szerint a valóság tükrözése az ábrázolt és az ábrázolás közötti ellentmondás egységének alapja. Brecht és József Attila – mint említettük – nem az egységet, hanem az ellentétet hangsúlyozza. Számtalan példát idézhetnénk, micsoda hallatlan izgalom fogja el József Attilát a dialektikus játék közben:

A világot magától értetődőn kétségbevonhatónak és megvizsgálandónak ábrázolja mind a két költő, egyszerű tükrözés helyett bíráló szemmel tükrözni – ez az ars poeticájuk. Ezért nem veszi át Brecht Arisztotelésztől a katarzis törvényét, és nem tart igényt rá, hogy az emberek a borzalom és együttérzés megrázó hatásától megtisztultan hagyják el a színházat. A katarzist mitikus formának tartja, amely nem ad megoldást földi társadalmi nehézségek leküzdésére. Az ő színházában a néző nem szenved együtt a leláncolt Prométheusszal, de szenvedését úgy ábrázolja, hogy az emberek részt vegyenek kiszabadításában. Az „örök sors", a „megváltoztathatatlan emberi végzet", az „örök társadalmi törvény" ellen harcol Bertolt Brecht költészete is. Ezért nagyszerű a *Mahagonny* című operája narrátorának szatirikus szövege: „A közgazdászok kiszámították, hogy miként a természet is örökös körforgás, és váltakozva követik egymást az évszakok, éppúgy következik egymás után tündöklés és bukás, fénykor és válság. Mert kérdem én, mélyen tisztelt hölgyeim és uraim, mit tehetünk mi például egy tájfunnal szemben, semmit, ugyebár, éppen úgy, mit tehetünk egy elemi csapásnál szörnyűbb gazdasági válsággal szemben, ugyancsak semmit." Brecht is, József Attila is kétségbeesve látta, hogy az emberek a XX. században sorscsapásként élik át a rájuk szakadó borzalmakat, háborúkat, válságokat, és hogy ezeket tehetséges írók és művészek is megváltoztathatatlannak és örök érvényűnek ábrázolják. Brecht nincs ellene az elembertelenedés abszurditási fokai ábrázolásának. De az eltorzított vagy végletekig kiélezett művészi tükrözést csak akkor fogadja el, ha az szembesíthető a társadalmi törvényszerűségekkel, ezért ad új értelmet vagy feladatot régi művészi kifejezési formáknak, használja fel őket, mesterien, leleplező célja érdekében. A felhasznált cselekvés, mese vagy az új funkciót kapott régi művészi forma és tartalom költője ő. A *Vágóhidak Szent Johannája* előadása után jegyezte meg néhány bíráló, hogy a darab nem aktuális, hiszen lé-

nyegében a harmincas évek válságáról van szó, ma már az imperializmus más törvényszerűségei érdekesek. De Brechtnél éppen úgy nem a mese tartalma aktuális, mint ahogy Shakespeare-nél sem, amikor pl. a Julius Caesar történetét szembesíti, szinte ordenáré módon aktualizálva, az Erzsébet-kori állapottal. Ezért nem törődik ő sem, a „jó öreg Vilmos", a korhűséggel, és enged meg magának képtelen anakronizmusokat. Ha a brechti színház klasszikusokhoz nyúl, szorgalmasan kutatja ki a szerző korát, és keresi, mire céloz például Shakespeare a *Coriolanus*-ban. A rendezőpéldány mellett a darab írása idejében megtörtént események naptára áll, például: „lőpor-összeesküvés"; vagy „Essex kivégzése". A *Vágóhidak Szent Johannája* eseménye, lehet, hogy régi mese. De tartalma, célja egészen más. A sorsba való belenyugvás ellen az általános humanizmusnak az uralkodó osztályok részéről felhasznált hirdetése ellen, az érzelemre való apellálása ellen harcol költői eszközökkel. Felhasználja Shakespeare-t és Goethét, éppen azért, hogy bebizonyítsa, az ő emelkedett gondolataik, stílusuk miként válik komédiává a tőkések szájában. De eközben éppen úgy tud shakespeare-ül és goethéül, mint ahogy József Attila tud kosztolányiul vagy babitsul. Brechtet hidegnek tartják, az értelemre ható színházát száraznak, talán ezért íródott le az egyik legnagyobb kritikai baklövés a *Szent Johanna* után: „Csak a szentté avatási jelenet fogott meg igazán." Ez a nagy és utolsó érzelmi lerohanás, amelynek funkciója éppen az, hogy bebizonyítsa: a konzervgyárosok az általános emberi és megváltoztathatatlan, örök végzet lélekre ható szuggerálását használják fel fegyverül a Johannában felismert, új, cselekvő humanizmussal szemben, amelyik azt hirdeti: „Csak az erőszak emberi ott, ahol erőszak az úr." A kritikátlan átélés elleni harcnak mély társadalmi és filozófiai összefüggéseit hirdeti Brecht művészete, és költőisége nemcsak a téllel, hóval, faggyal szemben álló Johanna monológjában nyilatkozik meg, de a felhasznált goethei, shakespeare-i

idézetek nagyszerű szatírájában, pompásan kicsiszolt formájában ezt a darabját sematikusnak mondani, mint egyes, az „örökszép", „örök irodalom" talaján álló bírálók tették, olyan, mintha *A város peremén* című vers sorait:

> Míg megvilágosúl gyönyörű
> képességünk, a rend,
> mellyel az elme tudomásul veszi
> a véges végtelent,
> a termelési erőket odakint s az
> ösztönöket idebent...

sematikusnak mondanák, mert termelési erőkről tanít minket, holott – ezt is leírta néhány kritika – mi már ismerjük a társadalom törvényeit, erre minket tanítani nem kell, nincs szükségünk didaktikus művészetre. Pedig arról, hogy a tömegek megtévesztésére hirdetett általános emberi és a mi harcos humanizmusunk közötti összeütközés tudatosítása mennyire aktuális, úgy hiszem, nem kell beszélni. És miért ne lehetne tanítani, vagy ha úgy tetszik, „tani-tani" nagyszerű művészi eszközökkel, naponta és aktuálisan? És hogy ez miért nem művészi, erre csak az „általános emberi" és a katarzis hangoztatásával lehet felelni. Hogy a kritikátlan átélés mit jelent, arról nagyszerűen ír Brecht *A fasizmus színpadiassága* című fejezetében. A szépelgő kritikák éppen a dialektikát nem tudják kezelni, amelynek Brecht és József Attila a mestere.

Az időből és térből, társadalomból kiemelt, általános „szép" hirdetése miatt akarja néhány bíráló úgy fejleszteni például a *Kurázsi mama* előadását, hogy ez a kemény kereskedőasszony az őt ért tragédia súlya alatt békeharcossá válik, tehát újra megjelenik a katarzis, de akkor a darabnak semmi értelme. Helene Weigel immár világhírű játéka éppen azt az ellentmondást fejezi ki, hogy

Kurázsi mennyire képtelen felismerni a háborúnak mint nagyszerű üzletnek és mint szörnyű emberi tragédiája okozójának összefüggését. Miközben tehát szólamszerűen a háborút szidja, kezével az áruit rendezgeti. A végső hatásoknak is olyanoknak kell lenniük, hogy a közönség nem az ő tragédiájától megtisztultan távozzék a színházból, hanem értetlenségétől felháborodottan. A katarzis felé való „fejlesztés" a lényeg megtagadása.

Külön örvendetes, hogy ebben a kötetben milyen világosan felel Brecht arra, hogy az ő színháza az érzelmet nem zárja ki a művészetből, de gyanúsak neki azok, akik nem engedik be a színházba az értelmet is. Ugyanakkor küzdelme az érzelem sematikus kifejezése ellen nyilvánvaló. Nem általában az érzelmet, csak a kritikátlan érzelmet támadja. Az általános érzelem direkt kifejezési módjai ellen harcol, mert éppen a polgári társadalom közhelyeit támadja a színészi játékban. És ezeknek kifejezési módját sem engedi a tegnap művészi szabályai szerint bírálni. Hány kritikus dolgozik tegnapi mércével! A maga idejében nagyszerű Péterfy vagy Salamon esztétikai nézeteivel! És hányan ismerik az előadást létrehozó, kísérletező művészi munkát, vagy fedezik fel az újat az esetleg egészében nem sikerült színre hozásban az előrevivőt?

Ez a könyv be fogja bizonyítani, hogy Brecht nem divat. Módszere, amelyet egész életében finomított, fejlődik és fejleszthető. Sőt, megköveteli a fejlesztést. De nem a régihez való visszatérés alapján. Az ő követelése az, hogy a mintát akkor használjuk fel jól, ha a mának megfelelően meg tudjuk változtatni, de a mintát először meg kell tanulni. Nem fejlődhetem túl azon, amit nem értem utol; ha Brecht nem tudná a shakespeare-i, a goethei, a schilleri kifejezési formát, akkor nem is tudná felhasználni. És az ő módszerét megtanulni nagyon nehéz. Hat-nyolc hetes próbák alatt nem is lehet. A mi bírálóink nagyon gyakran lelkesednek azért a színészért, akinek vérmérséklete szuggesztív, művészi

eszközei kidolgozottak, felismerhetők, az úgynevezett „szép beszédet" is gyakran üdvözlik. A színész vérmérsékletére, kimunkált eszközeire természetesen szükség van, a szép beszédre hasonlóképp. De aki ezeket a képességeit nem tudja felhasználni, változtatni, újítani, az nem egyéni, csak modoros. És akkor ünneplik a legjobban, amikor éppen a legjobban kellene bírálni, amiért eszközeiben ráfekszik az előadásra, és sem az új darabbal, sem az új szituációkkal nem tud kapcsolatot találni. Nem arról van szó, hogy felülemelkedik az előadáson, hanem arról, hogy nem éli át az új feladatot. Az egyéniséget csak saját oldaláról tudja megközelíteni, nem pedig társadalmi oldaláról. És milyen általánosan leleplezhetők ezek az eszközök! A hangos beszéd a suttogással váltakozik. A szavak túlzott artikulálása a mondat érthetőségétől foszt meg bennünket, a színész dialógus helyett monológot mond, ritmusa önkényes, folytonosan újrakezd, vagy ha épít, csak a saját szempontjából építi szerepét. Úgy szereti a mondatait, mint a régi Comédie Française közönsége, amely a színésszel együtt mondta Racine leghíresebb passzusait. Az ilyen színész önmaga szobrát teremti meg a klasszikus színházépületben. Sokszor sok tehetséges művész áll egymás mellett, és várja a szólamát, mint az operában. Egy király, egy koldus, egy intrikus vár a végszavára, míg ő következik, nem zavarja a másikat, de mikor szólama szerint belép, felhívja magára a figyelmet. Szépségben, finomságban egymás alá játszanak vagy hangerővel egymás fölé, nem idegből, de „lélekből", általános indulatot, királyi „haragot, féltékenységet" – és főleg szép szomorúságot. (Ezt gyakran téveszti össze a bírálók egy része az intellektualizmussal.) Az ilyen szép, szomorú előadásoknak aztán gyakran van nagy sikere. Ezeknek stílusa valóban egységes. Nálunk a Csehov-előadásoknak volt egy jellemzője; soha nem felejtem el, hogy a *Ványa bácsi* valóban szép előadásán mennyit panaszkodtak a színészek a közönség „értetlensége" miatt, kétségbeestek azon,

hogy „Csehovon nevetnek”! Azon a Csehovon, aki érzelmileg nem foglal állást egyetlen szereplője mellett sem, és aki vígjátékot írt – szörnyűség –, különösen a fiatalság gyakran kacagott. Az ilyen előadásokat gyakran a művészet szabadsága nevében dicsérik, de Brecht találó megállapítása szerint az ilyen szabad művészet a konvencióktól nem tud megszabadulni. Az ő előadásai nincsenek érzelmi stílusegységben. Azt a színházat szereti, ahol a közönség akkor nevet, amikor a színpadon sírnak, és akkor sír, amikor ott nevetnek. Gondoljunk csak az olyan vígjátéki előadásokra, ahol a színész tudja, hogy most komédiázik, kétségbeejtőn végigmókázza az előadást, nem ismeri a humor igazi jelentését.

A brechti színház az emberek egymáshoz való viszonyából ismert gesztusokat alkalmazza. Hogy ez milyen nehéz, arra talán *Az ember tragédiája* a legjobb példa; a szép tradíció rendkívül megnehezíti, hogy az egyiptomi, athéni, római stb. színekben a protokoll a szereplők egymáshoz való kapcsolatában jelenjék meg a színpadon az általános szép vagy a patetikus szavalás helyett. És milyen nehéz az egyéniséget a társadalom oldaláról megközelíteni. Mennyi baj van a dialektikus ellentét kifejezésénél is a színpadi beszédben. *Az ember tragédiája* londoni temetőjelenetének minden szereplője rácsodálkozik az életre: „Én a komédiát lejátsztam, mulattattam, de nem mulattam.” „Jövőjét látta vágyni minden – s szemét behunyja most ijedten.” A tradíció itt a szép, lírai szövegmondás. És az ellentétre való rádöbbenést bizony nagyon nehéz elérni.

A tradíció, a múlt kritikátlan tisztelete mennyire virágzik színházi közéletünkben! Milyen sok dolgot ünneplünk könnyes szemmel, kritikátlanul! Ha egy-egy korszak minden nevesebb íróját, színészét, rendezőjét áhítatosan idézzük, akkor nem tudjuk, hogy az igazán haladó művészek milyen szellemi irányzatokkal vagy azoknak milyen képviselőivel vívták élethalálharcukat, vagy rokkantak bele a küzdelembe, és hogy egész életpályájuk hogyan viszonyult az akkori idők külföldi, haladó színházi mozgalmaihoz. Nemcsak a külvilágot, de a múltat is kritikátlanul bíráló magatartás nélkül kezelik. Nyilatkozatokban Beöthy László ösztönös és az akkori világ fejlődéséről lemaradt, üzleti szellemű színházát dicsérik, ami például Hevesi Sándor nagyszerű küzdelmeinek lekicsinylése. Ennek is az általánosítás, az újtól való félelem és gyanakvás az oka. Van bírálat, amelyik így kezdődik: „Végre újra színházban voltam.” Ez természetesen egy régi mérce szerint konstruált, csak érzelmileg rabul ejtő, középszerű színdarab előadására vonatkozik. Ilyet is olvashatunk: „Azért rendezte meg jól a *Bánk bán*-t, mert nem akart vele semmi mást, csak a darabot eljátszani.” Az, hogy a leírt szöveg csak funkciójában és saját korának és a mi életünknek szembesítésében lesz színházi előadás, az nyilvánvalóan ellentmond az ilyen megállapításnak. Megint hiányzik a dialektika. Brecht tanulmányai azért nagyon fontosak, mert leleplezik a régi, bevált, modorossággá fejlődő eszközöket. Ezért olyan izgalmas a *Sárgarézvásár* előadása, és ezért fogják talán sokan tisztázni a maguk számára azokat a fogalmakat, amelyek köré sejtelmes köd borul, és divatos, de üres szakkifejezésekké válnak. Egy bírálatban, a *Mahagonny* előadásával kapcsolatban, ezt olvastuk: „Helytelen volt a narrátor szerepeltetése, hiszen Brecht eredetileg vetített szöveget alkalmazott, és így elidegenített.” Az elidegenítés tehát egyenlő a vetítéssel. Az illető kritikus nem tudja, hogy a cselekmény megállításának többféle módja van, azért, hogy éppen a dráma megszakításával tegyünk egy mindennapi, szokványosnak ható jelenetet kétessé, hogy az örök és magától értetődő elképzeléssel szemben megmutassuk okait és társadalmi összefüggéseit, hogy leleplezzük: a színpadon játszódó jelenet nem egészen hasonló a hozzá hasonlóhoz, hogy a szerep portréját úgy alkossuk meg, mint a festő, aki hátralép, hogy alakját jobban megfigyelhesse.

A kritikusok egy része általánosítások alapján ítél. Régi nor-

mák alapján. Egy kiváló fizikus rendkívül „okos" nyilatkozatát a színházról így fejezte be: „Azt szeretem, ha megkapom a színházban, amit vártam." Az ember szeretné feltenni a kérdést: a tudománnyal kapcsolatban is ez az álláspontja? Vagy a színház tényleg csak arra jó, hogy a tudós nehéz szellemi munkája utáni jó emésztését segítse elő? És a műfaji általánosítások! A vígjátéktól általában azt várják, hogy csupa derű legyen, hogy varázsoljon jókedvet a színpadra és a nézőtérre. De Shakespeare nem is írt vígjátékot. A *Tévedések vígjátéka* cím is csak fordítói hiba, hiszen az eredeti így szól: *Comedy of errors* – ez magyarul annyit jelent a *Tévedések komédiája.* Rokona ez a *Vízkereszt*-nek vagy a *Minden jó, ha jó a vége* című darabjának, ha úgy tetszik, a *Sok hűhó semmiért*-nek, amelyek szintén nem vígjátékok a szó polgári értelmében. Ugyanolyan összetett, sokrétű, sokszínű, Brecht szerint „rendetlen" színdarabok, mint tragédiái vagy királydrámái, amelyek szintén nem nélkülözik a komikus jeleneteket vagy a humoros elemeket. De hát a tradicionális esztétika tiszta stílust kíván: ha vígjátékot játszunk, mókázzuk végig. Még mindig újra és újra jelentkezik a tiszta stílus követelése. És az előadások visszacsempészik azt a „negyedik falat", amelyet Brecht olyan sikerrel rombolt le: a díszlet Szicíliát ábrázolja, ami olyan logikátlan, mintha a *Téli rege* díszletét Csehországba tennék, de a háttérbe odafestenék a tengert. Direkt stílus, direkt színjátszás! Milyen andalító ez a Shakespeare! Ez a küzdelem a XVIII. század óta folyik, hogy a XIX. századdal betetőzést nyerjen. A bírálatok nagy része a Shakespeare-előadásokról mégis a XIX. század esztétikája alapján íródik. Az így megdicsért vígjátéki előadások azután természetesen nem hozzák ki a shakespeare-i mondanivaló összetettségét.

Ezért kitűnő Brecht szatirikus bevezető előadása a *Macbeth*-hez. A darabot a polgári esztétika szerint igyekszik helyére tenni,

hogy bebizonyítsa annak tarthatatlanságát. Két hős áll a mezőn, Macbeth és Banquo, és a boszorkányok jósolnak nekik. Macbethnek azt: „Király leszel." Banquónak: „A fiadból király lesz." Az egyik jóslat teljesedik, de a darab végén nem Banquo fia, hanem egy másik fiatalember lesz a király. Miért? – kérdi Brecht, talán Fleance alakítója tehetségtelen gyerek volt, és helyette egy másikat kellett szerezni a tragédia befejezéséhez? Ha még a másik jóslat sem teljesült volna, akkor rendben van, a boszorkányokat nem kell komolyan venni, de hát az egyiknek igazat mondanak, a másiknak nem? Milyen dramaturgia ez? Hogyan lehet ilyen darabot előadásra elfogadni? A felelet: ez a darab nem a polgári dramaturgia szerint készült, Shakespeare „rendetlen, mint maga az élet". De darabjai előadásából mégis nagyobb rend támad, mint a legtisztább moralizáló, egystílusú darabból.

A dialektikus gondolkodás hiánya színházi divatokban ítél. Ilyen sorokat is olvashatunk: Shakespeare-ben minden kor megtalálja a „sajátját". Mit talált meg benne a XIX. század esztétikája? Rossz moralizálást. És mit találnak meg benne azok az előadások, amelyek önkényesen vagy divatosan modernizálják? A freudista *Hamlet*-előadás, amely a dán királyfi anyjához fűződő szeretet-gyűlöletét, az Ödipusz-komplexust hangsúlyozza, kevesebb, mint az eredeti *Hamlet.* És a viktoriánus jelmezekben játszott *Sok hűhó semmiért* is csak felszínes sikerkeresés, éppen úgy, mint Schiaparelli neorealista *Rómeó és Júliá*-ja, hiszen ezekben a szereplők összeütközéseinek társadalmi okait nem kutatták úgy ki, és nem adtak tevékenységüknek új funkciót, tudatosan, mint ezt Brecht tette a *Coriolanus*-ban. Ezért maradt csak ő hű Shakespeare-hez. Azok a bírálók, akik a divat szempontjai szerint ítélkeznek egy színdarab vagy egy előadás „modernsége" felett, csak a divatról nem akarnak lemaradni. És ezért tartják Brechtet múló divatnak, amin már túl is vagyunk. Megint csak a dialektikus gondolkodás hiányzik, megint csak az irodalom, az

esztétika oldaláról ítélkeznek. És nem az élettel szembesítik a művészetet.

Ilyen divat most az úgynevezett „totális színház”-ról beszélni, és azért lelkesedni. Egy olyan színházról, amelyik önálló életet ad minden kifejezési eszköznek, „sokkolja” a közönséget, magát egyedül tartja modernnek. Ilyen módon divatos most Grotowski csak az érzékekre ható színjátszása is. Az a szerencsés színháztudós vagy kritikus, aki először találkozik vele, a fölfedezés örömében minden kommentár nélkül közli, hogy megtalálta az igazi modern színházat. Hogy ez mennyiben fejlődő, mennyiben előrelépés, például Brechttel szemben, vagy esetleg egy nagyon is nyomon követhető társadalmi folyamatnak a kifejezési eszköze, amely nem nélkülözi a tehetséget, és amelynek eszközei esetleg felhasználhatók, ha éppen Brecht szellemében megtaláljuk a funkciójukat, ezen senki sem gondolkozik. Megvan tehát az egyenlőségjel, volt egy divat: Brecht, de az már megöregedett, most itt van az új, a totális színház.

Ennek a játszási módnak és színműveinek van az emberi felelősségre apelláló, felháborító, lázító irányzata is. Az egyén elembertelenedését végsőkig fokozva mutatja be, igen tehetségesen, mint pl. Beckett darabjaiban. Peter Weiss szerint „magas művészi fokon és nagy tehetséggel ábrázolja azt a szemétládát, amelybe éppen az imperialista társadalom gyömöszölte bele az embert”. De itt is érvényes a szabály, hogy aki nem nyugszik bele abba, hogy szemétládában éljen, az a züllést nem abszolutizálja, nem az ember szörnyű természetét mutatja be megváltozhatatlannak, hanem Brecht szavával megkérdezi: „Miért?” (Ezért kezdett bele Brecht a *Godot-ra várva* című Beckett-darab átdolgozásába.) A szereplőknek egyszerűen társadalmi funkciót akart adni.

A totális színháznak csak az érzékekre, a szexualitásra, a szenvedélyek neurotikus felszabadítására irányuló törekvése, a társadalmi összefüggések felfedése nélkül, ugyan jó arra, hogy

– mint az emberi humanitásra apelláló konzervgyárosok kara a *Vágóhidak Szent Johannájá*-ban – a szörnyű viszonyok elnyomorító okait elfátyolozza. A brechti színház éppen ezt a fátyolt tépi szét, döbbenti rá a közönségét az összefüggésekre. A totális színház visszalépés a mítosz, az üres pszichologizálás felé. Ezzel szemben a dialektikus színház módszere, alapállása az élettel való állandó kapcsolat a világ fejlődése konkrét helyzetének konkrét analizálása alapján. Ezért küzd egyszerre a polgári színház által idealisztikusan meghamisított klasszikusok ellen éppúgy, mint az elembertelenedett egyén társadalmi összefüggések nélkül való, elborzasztó bemutatása ellen.

És különösen fontos szerepet tölt be korunkban, hiszen a tudomány századának idején az ifjúságnak a szörnyű ellentmondásokra művészi választ kell adnia. Az ifjúság igazságszeretetében dühösen lázadozik, és igen gyakran teljes joggal, a hazugság, a kispolgári morál, a céltalanság és a perspektívátlanság ellen. Joguk van rá, hogy kérdéseket tegyenek fel, és ezekre a kérdésekre értelmes és mai feleletet kell kapniuk. De a feleletadónak nem szabad megfeledkeznie arról, hogy minden válasza után új kérdést tegyen fel önmagának. A fiatalság kíváncsiságát nem lehet konzervatív válasszal vagy avult művészi eszközökkel kielégíteni. A XX. század tudománya felfedezte a társadalmi összefüggéseket. És a lázadóknak a mai világ nagy alapkonfliktusát kell megmutatni, hogy dühüket értelmes harccá tudják fejleszteni a társadalom megváltoztatása érdekében. De korunk a tudomány minden terén óriási fejlődést ért el: pl. kibernetikusok és nyelvészek a molekulák szótárát igyekeznek megfejteni a hatalmasan felnagyított, mozgó fényképek alapján. Az ifjúság új és új, az idősebb generáció által nem is ismert tudományokat tanul, a világ változik, a művészet eszközeinek is változniuk kell. Éppen erre a változásra a legalkalmasabb eszköz a dialektikus művészi

nevelés. A brechti módszer, amelyik naponta szembesíthető a világ, a mi szocialista társadalmunk ellentmondásaival is.

A színháznak új módszereket kell tanulnia, műsortervezésében, munkájának egész struktúrájában, a dramaturgiától a nézőig, mert ennek a színjátszásnak célkitűzéséből soha nem hiányozhat a közönség ízlésének fejlesztésére való szüntelen törekvés: „A színháznézés művészetének tudatosítása." A színház és a közönség együtt fejlődik, de csak akkor, ha a műsortervet nem olyan igénnyel állítjuk össze, hogy a mai vagy tegnapi ízlés alapján akarunk tetszeni közönségünknek. A hatás itt dialektikus, egymásra hatva, egymástól tanulva fejlődünk. Az évad tervét sem a szokott módon, tematikusan állítjuk össze. Ne úgy akarjunk „politizálni", hogy bemutatunk: egy „nyugati haladót" (devizás), egy szovjet, egy népi demokratikus és egy fennkölt klasszikus darabot, hanem, a XIX. századi ízlés ellen küzdve, pl. a brechti módszerekkel is megújítjuk dramaturgiánkat, munkacsoportokban dolgozunk együtt egy-egy új színmű kidolgozásán. (Ez a módszer egyébként a filmnél már bevált.) Ez a színházban is szakítást jelent az elvont irodalmi és esztétikai hagyományokkal. Az egyén konfliktusai a társadalommal, a fejlődést akadályozó régimódi ízlés vagy mai társadalmi jelenségek elleni küzdelem művészi eszközökkel, az erre irányuló, új és új kísérletek a legkülönbözőbb színművekben és előadásokban a tragédiától a komédiáig vagy akár a cirkuszig, ezek a színház új lehetőségei, ezért fontos Bertolt Brecht kísérletező, szenvedélyes, mindig újat kereső színházi iratainak megjelentetése. Bizonyosak vagyunk benne, hogy sok nem tisztázott kérdést tesz világossá, és segít abban, hogy módszerét használni tudjuk, tanuljunk belőle, hiszen ennek a kötetnek egyik tanulsága az is, hogy nem lehet sémává merevíteni a tanultakat, mert ez a metódus azt is parancsolóan előírja, hogy újra és újra szembesítsük a fejlődő élettel.

Major Tamás

A RÉGI ÉS AZ ÚJ SZÍNHÁZRÓL

(1925–1931)

AZ ÚR CÍMÉRE A FÖLDSZINTEN

Ön akar valamit – gondolom – látni nálam az életből a pénzéért. Ennek az évszázadnak az embereit akarja szemügyre venni, főképp azt, ami megmutatkozik belőlük, rendszabályaikat embertársaik ellen, kifakadásaikat a veszély óráiban, nézeteiket és tréfáikat. Részt óhajt venni felemelkedésükben, és hasznot húzni bukásukból. És jó sportélményt is vár természetesen. Ön, mint *ennek* a kornak az emberei, igényt tart rá, hogy működésbe hozhassa kombinatív képességét, és el van szánva konokul, hogy szervező tehetsége folytán diadalt ül az életen, beleértve azt a képet is, melyet én alkotok róla. Ezért felelt meg önnek *A városok sűrűje*. Tudtam, Ön odalent nyugodtan akar ülni, véleményt nyilvánítani a világról, és kontrollnak vetni alá emberismeretét azáltal, hogy idefönt erre vagy arra az emberre tesz. Örömére szolgált Önnek, hogy ilyen kellemes látványt nyújt a hideg Chicago, hiszen nekünk is éppenséggel az a tervünk, hogy kellemes legyen a világ. Ön elvárja, hogy részeltessék az *értelmetlen* lelkesedés és az értelmetlen elkedvetlenedés bizonyos érzeteiben, ezek az élet örömei közé tartoznak ugyanis. Mindent egybevetve, azt tekintem feladatomnak, hogy színházamban növekedjék az Ön étvágya. Ha sikerül elérnem, hogy kedve támad szivarra gyújtani, és sikerül úgy fölülmúlnom önmagamat, hogy szivarja bizonyos magam eltervelte pillanatokban kialszik, akkor elégedettek leszünk egymással, én is, Ön is. Ami mindenek közt mindig is a fődolog.

1925 december

TÖBB JÓ SPORTOT!

Reménységünk: a sportközönség.

Szemünk – ne titkoljuk – eme irdatlan nagy cementlábosok felé kacsint, 15 000 ember tölti meg őket, minden társadalmi osztályból mindenféle szabású arcok, a világ legokosabb és leg*fair*ebb közönsége. 15 000 embert látni itt, megfizetik a magas árakat, és megtalálják számításukat a kínálat és kereslet egészséges egybehangolása alapján. Hanyatló fázisban nem lehet fair viselkedést várni az emberektől. Színházi közönségünk lezüllöttségének az az oka, hogy nincs róla elképzelése se színháznak, se közönségnek, minek is kell történnie. A sportpalotákban tudja mindenki pontosan, mikor megveszi a jegyét, mi fog történni, s mikor a helyén ül, pontosan az is történik: az ugyanis, hogy begyakorlott emberek igen kellemetes módon fejtik ki különleges erőiket, s mégis úgy, hogy azt hinné az ember, főleg azért teszik, mert kedvüket lelik benne. *A régi színháznak viszont nincs ma már határozott arculata.*

Felfoghatatlan, miért ne lehetne a színház is „jó sport" színhelye. Ha a színházi célokra emelt épületeket, amelyek amúgy is fennállnak, és zabálják a költségeket, többé-kevésbé üresen álló, „jó sportra" alkalmas helyiségeknek tekintenénk, akkor kétségtelenül valamit ki lehetne még hozni belőlük, és adni valamit a mai közönségnek, amely ma keres valóban mai pénzt, és ma eszik mai marhahúst.

Azt is lehetne persze mondani, van még olyan közönség, amely valami mást vár a színháztól, nem sportot. Egyszerűen nem vettük azonban észre egyetlen esetben sem, hogy az a közönség, amelyik ma tölti meg a színházat, *bármit is akarna.* Nem volna szabad friss akaratnyilvánításnak átfesteni a közönség szelíd ellenkezését azellen, hogy feladja a nagyapáitól rászállt színházi helyeket.

Azt szokás kívánni tőlünk, ne kizárólag a kereslethez igazodjék produkciónk. De én azt hiszem, ha nem kap szelet a vitorlájába, mit sem tud létrehozni a művész, még a hírhedt padlásszobában, a nyilvánosság kizárásával, a jövő nemzedékeknek munkálkodva sem. Ez a szél pedig csak az lehet, amelyik a művész korában éppen fúj, nem lehet tehát holmi jövőbeli szél. Nincs megszabva persze semmiképpen sem, milyen útirányban használja fel valaki a szelet (szélben, mint ismeretes, szél ellen is lehet vitorlázni, de szélcsendben soha, sem a holnapi széllel), és felettébb valószínű, attól, hogy mai széllel vitorlázik, még távolról sem fogja ma elérni maximális hatását a művész. Teljesen elhibázott dolog volna, mondjuk, valamely színdarab mai hatásával bizonyítani, hogy tart-e a mű kapcsolatot a világgal vagy sem. Egészen másképp áll a dolog a színházakkal.

Az a színház, amely a közönséggel nem tart kapcsolatot, abszurdum. A mi színházunk tehát abszurdum. Hogy a színháznak ma még nincs kapcsolata a közönséggel, onnan ered, hogy nem tudja, mit akarnak tőle. Amit valaha tudott, ma már nem tudja, és ha tudná, senki sem akarná. De a színház rendületlenül még mindig azt teszi, amit már nem tud, és amit már senki sem akar. Mind a jól fűthető, szépen kivilágított, halom pénzt nyelő, impozáns külsejű épületekben s mindabban, amit bennük véghezvisznek, nincs már egy lyukas krajcárnyi *kedv* sem. A színdarab-fabrikálásban kedvüket lelő, hírhedett személyek közül hiába invitálna néhányat valamelyik előadására bármelyik színház is, abban a reményben, hogy vágyuk támad majd ugyanannak a színháznak

darabot írni. Látni fogják rögtön: nem lehet itt *kedvet* meríteni semmiből sem, semmiképpen. Nem fúj itt semmiféle szél semmiféle vitorlába. Nyoma sincs itt a „jó sportnak".

Vegyük például a színészt. Nem mondhatnám, hogy kevesebb a tehetség, mint más korokban volt, de nem hiszem, hogy volt valaha is olyan meghajszolt, megalázott, félelem űzte, mesterségesen felpaprikázott színészegyüttes, mint a miénk. *Aki pedig a maga dolgában nem leli kedvét, attól nem lehet várni, hogy kedvre derítsen bárkit is mást.*

A fönt ágálók persze a lent ülőkre tolják a dolgot, a legtöbb támadás pedig a jámbor padlásszobákat éri. A padlásszobák ellen irányul a népharag: a darabok nem érnek semmit. Meg kell ehhez jegyezni, ha csak egyszerűen kedvvel írták, a daraboknak máris jobbaknak kell lenniök, mint a színháznak, amelyik előadja őket, és a közönségnek, amelyik nézi. Egyszerűen nem lehet ráismerni egyetlen darabra sem, ha keresztülleresztették ezen a húsdarálón. Ha előállunk, és azt mondjuk: „Ezt másképp képzeltük mi is, a közönség is, mi például eleganciát, könnyedséget, szárazságot, tárgyiasságot szeretnénk látni" – akkor azt mondja a színház naivul: „Az Ön kívánta szenvedélyek, kedves uram, nem lakoznak semmiféle szmoking ingmelle alatt." Mintha nem lehetne akár egy apagyilkosságot is elegánsan, tárgyiasan, úgyszólván klasszikus tökéllyel elkövetni!

De elmélyülés örve alatt, valódi tudás helyett, közönséges görcsöt produkálnak. Nem tudnak már színpadra vinni semmi sajátságosat, tehát semmi látnivalót sem. Kínjában a színész, hogy publikuma meg ne szökjék, már elejétől fogva olyan természetellenes lendületbe lovalja magát, hogy a végén a világ legtermészetesebb dolgának tetszik, mikor apjával kezd el cicázni. Azt is látni azonban ugyanakkor, hogy a színházasdi játék szörnyen kimeríti. *Pedig ha egy ember megerőlteti magát a színpadon, s egy kicsit is jól csinálja közben a dolgát, megerőlteti a nézőket is mind a zsöllyékben.*

Nem osztom azok nézetét, akik jajgatnak, hogy alig lehet már feltartóztatni a nyugati kultúra rohamos pusztulását. Akad még, azt hiszem, elég látni való téma, megcsodálni való típus és tudomásulvételre méltó felismerés, annyi, hogy ha a jó sportszellem felébredne, színházakat kellene építeni, ha nem állna belőlük már jó néhány. De reményre a játékszín mai állásában csakis az ember jogosít, az is, amelyik elöl lép ki előadás után a színházból, s az is, amelyik hátul – kedvetlenül mindegyik.

1926 február

TAPS SHAW-NAK

1. Shaw terrorja

Shaw a maga bőrén tapasztalta, és javasolta is, hogy okvetlenül küzdjön le magában az ember előbb egy bizonyos vele született félelmet a nagyképűségtől, mielőtt valóban bátran nyilatkoznék valamilyen ügyben. Biztosította magát idejében, hogy őt senki ne tömjénezze, élete egyik szakaszán sem. (És ezt úgy tette, hogy nem félt a hírnévtől. Tisztában van ő vele, hogy egy becsületes ember munkaeszközei közül olyan fontos szerszám semmi esetre sem hiányozhat, mint a reklám dobja. Emelt fővel mulasztotta el elásni a tálentomait.)

Tehetségének nagy részét Shaw az emberek olyanféle megfélemlítésére fordította, hogy süljön le képükről a bőr, ha hason csúszva próbálnának mutatkozni előtte.

Látható már ebből is, hogy Shaw terrorista. Shaw terrorja nem közönséges, fegyvere sem közönséges: a humor ugyanis. Ez a nem közönséges ember azon a nézeten van nyilván, hogy a világon semmitől sem kell félni, csak a közönséges ember nyugodt és megvesztegethetetlen tekintetétől, attól azonban félni okvetlenül kell. Ez a teória nagy és természetes fölényt biztosít számára, s el is jutott alkalmazása folytán valóban odáig, hogy aki szembekerül Shaw-val a valóságban, könyvben vagy a színpadon, elképzelhetetlennek tartja teljesen, hogy véghezvihetne ez az ember egyetlen cselekedetet, vagy kimondhatna egyetlen mondatot félelem nélkül ettől a megvesztegethetetlen tekintettől. És valóban, még fiatalabb emberek is, akiknek pedig éppen támadókedvük a legfőbb sajátságuk, valami sejtés folytán a támadókedv minimumára fékeződnek le, s minden támadásnak Shaw egyik-másik szokása ellen, még ha valamilyen különleges alsónemű viseléséről van is szó, a támadó meggondolatlan alsónemű-viseletére mért súlyos vereséggel kell végződnie. Ha hozzávesszük, hogy éppen ő számolta fel azt az oktalan szokást, mely minden templomra hasonlító helyen halk szót követel meg hangos és vidám beszéd helyett, és éppen ő bizonyította be, hogy valóban fontos jelenségekkel szemben csupán hanyag, hányaveti magatartásnak van helye, mert ez teszi csak lehetővé az igazi figyelmet és a teljes koncentrációt, akkor érthetővé válik, mire vitte Shaw a személyes szabadság dolgában.

Shaw terrorja abban áll, hogy a becsületes, logikus és humoros cselekvést minden esetben minden ember jogának nyilvánította, ha pedig ez botrányt okoz, kötelességének. Jól tudja ő, micsoda bátorságot igényel, nevetni azon, ami mulatságos, és micsoda komolyságot, felfedezni a mulatságost. Mint minden célra törő ember, tudja ő, hogy az irodalomban az népszerű, ami a legtöbb időt rabolja, és a legtöbb kikapcsolódást ígéri, másrészt viszont bizonyos komolyságot igényel – az irodalomban, de sehol másutt. (Mint színpadi szerző, éppoly naivságnak véli a színpadnak írni, mint mi fiatalok, de semmi kedve sincs úgy tenni, mintha ezt nem tudná: ő maga bőségesen él ezzel a naivsággal. Kedvet önt a színházba, annyit, amennyi abba belefér. És abba *nagyon* sok fér. Színházba az emberek a legszorosabb értelemben véve csupa olyan dolog kedvéért járnak, ami a valóságos jelenségeket veti alá súlyos teherpróbának, a haladottabb színpadi szerzőt pedig valójában ezek a jelenségek érdeklik, s ezekben rejlik darabjainak tulajdonképpeni értéke. Ebből következik: olyan jóknak kell lenniök a szerző problémáinak, hogy bűnbe vigyék, minden aggály nélkül, a szerzőt, s ez a bűn kell majd aztán az embereknek.)

2. Shaw védelembe vétetik tulajdon balsejtelmei elől

Ha jól emlékszem, maga Shaw fogalmazta meg legutóbb felfogását a dráma jövőjéről. Azt mondja, nem azért fognak már a jövőben színházba járni az emberek, hogy valamit is megértsenek. Arra gondolt nyilván, hogy a valóság puszta visszaadása nem kelti, sajátságos módon, a valószerűség benyomását. A fiatalabbak nem fognak ebben vitába szállni Shaw-val, mégis azt kell mondanom, hogy Shaw saját drámai művei éppen azért boríthatták árnyékba a maga nemzedékéit, mert olyan rendületlenül apelláltak az értelemre. Olyan világ az ő világa, amely nézetekből születik. Figuráinak nézetük a sorsa. Shaw, hogy darab legyen belőle, kifundál valamilyen bonyodalmat, alkalmul figuráinak, hogy minél bővebben fejthessék ki nézeteiket és szegezhessék szembe őket a mieinkkel. (Ezek a bonyodalmak nem lehetnek Shaw-nak elég régiek és közismertek, nem ismer ebben semmi becsvágyat, aranyat ér neki egy egészen közönséges uzsorás, egy hazafias leányzót a történelem kínál, s csak az fontos neki, hogy a leányzó története minél ismerősebb legyen nekünk, és az uzsorás balvégzete minél megszokottabb és kívánatosabb, hogy annál alaposabban tehesse próbára elavult nézeteinket ezekről a típusokról és mindenekelőtt e típusok nézeteiről.)

Valamennyi figurája alighanem Shaw ama kedvtelésének köszönheti minden jellemvonását, hogy szereti felbolygatni megszokott képzettársításaink rendjét. Tudja, van egy szörnyű szokásuk: egy kaptafára húzzuk egy bizonyos típus tulajdonságait. Az uzsorás a mi képzetünk szerint gyáva, alamuszi és brutális. Eszünkbe se jut megengedni az uzsorásnak például, hogy bátor legyen. Vagy elégikus, vagy gyengéd. Shaw megengedi neki.

Ami pedig a hőst illeti, Shaw üdítő nézetét, azt ugyanis, hogy a hősök nem mintadiákok, a hősiesség pedig felettébb ellentmondásos tulajdonságok igen szövevényes, de nagyon is eleven gyűjteménye, ezt a nézetet Shaw szerényebb képességekkel megáldott követői azzal egészítették ki, igen szerencsétlenül, hogy nincs hősiesség, és nincsenek hősök. De Shaw nézetei szerint nyilván ez sem nyom sokat a latban. Üdvösebbnek tartja, úgy látszik, közönséges emberek közt élni, mint hősök közt.

Munkáinak megszerkesztése közben a legnagyobb nyíltsággal jár el Shaw. Nem rest a nyilvánosság szakadatlan ellenőrzése alatt írni. Úgy ad nyomatékot ítéletének, hogy lehetővé teszi ellenőrzését: maga hangsúlyozza folyton tulajdon sajátságait, speciális ízlését, sőt (apróbb) gyengéit. A köszönet érte nem maradhat el. Élvezettel hallgat rá még ott is a ma ifjú nemzedéke, ahol ellenkeznek nézetei az övéikkel: ő az, akinek hitele van, s mit lehetne egy emberről többet mondani. Kora ezenkívül minden jel szerint jobban őriz meg nézeteket, mint érzelmeket és hangulatokat. Mindabból, amit hátrahagy maga után ez a kor, úgy látszik, még a nézetek a legtartósabbak.

3. Ami másra is átragad: a kedv

Nem könnyű dolog, jellemző módon, megtudakolni valamit más európai írók véleményéről. De felteszem, hogy az irodalomról például nagyjából azonos a véleményük, az ugyanis, hogy az írás mélabús mesterség. Shaw, akinek a véleménye a világon semmiről sem maradt véka alatt, ebben a véleményében is különbözik kollégáitól. (Nem az ő hibája, legfeljebb csak tüske, ami bántja, hogy nem ötlik szembe eléggé ez a rettentő, a világ minden dolgára kiterjedő véleményeltérés az irogató Európa többi részéhez képest, hiszen a többiek nem mondják ki véleményüket, még ott sem, ahol van nekik.) Shaw mindenesetre egy véleményen lenne velem abban legalábbis, hogy *szeret* írni. Nincs is hely a fején mártírkoszorúnak. Irodalmi tevékenysége nem vonja el semmi-

képpen az élettől. Ellenkezőleg. Nem tudom, a tehetség ismérve-e, de azt mondhatom, hogy ennek az utánozhatatlan derűnek és ragadós jókedvnek egészen rendkívüli hatása van. Shaw-nak valóban sikerült azt az érzetet keltenie, hogy szellemi és testi egészsége minden leírt mondattól csak gyarapszik. Írásait olvasni talán nem dionüszoszian mámorító, de tagadhatatlanul rendkívül egészséges. Egyedüli ellenfelei, hogy róluk is essék szó, azok lehetnek csak, akiknek nem sokat számít az egészség.

Ami Shaw tulajdonképpeni eszméit illeti, nem tudnék megnevezni emlékezetből egyet sem, amely jellemző rá, noha tudom persze, hogy van ilyen egy csomó, sokat tudnék viszont megnevezni olyat, amelyet ő fedezett fel mint másokra jellemzőt. Ő maga is nyilván azt tartja, hogy szemléletének módja minden esetben fontosabb, mint a szemlélete. Ez nagyon is mellette szól az olyan embernek, mint ő.

Az az érzésem, egy bizonyos evolúciós teórián sok minden múlik őnála, s ez az ő felfogása szerint rendkívüli mértékben és döntően különbözik egy másik, lényegesen kisebb rendű evolúciós teóriától. Hite az emberiség korlátlan megjavíthatóságában mindenesetre irányadó szerephez jut munkáiban. Nem kétséges, annyit tesz, mintha őszinte nyíltszíni tapssal adóznék Bernard Shaw-nak, ha minden köntörfalazás nélkül elismerem, hogy én, noha e két teória egyike sem áll hozzám elég közel, mégis vakon és feltétlenül csatlakozom Shaw teóriájához. Mert abszolút bizalmat gerjeszt bennem egy ember ilyen elmeél és ilyen rettenthetetlen ékesszólás birtokában. Mint ahogy általában, minden időben és minden helyzetben, mindig fontosabbnak tetszik nekem a megnyilatkozás ereje, mint felhasználhatósága, fontosabbnak a nagy formátumú ember maga, mint tevékenységének iránya.

1926 július

KEVESEBB GIPSZET!

Mi németek szerfelett szívósak vagyunk az unalom elviselésében, és roppant edzettek humortalanság dolgában. Kifejezett érzékünk van a középszerűséghez, s ez természetesen hasznára válik nagyon a német színháznak. A színház olyan vállalkozás, amely esti szórakozást bocsát áruba. De ebbe tulajdonképp nem nyugszik bele senki sem minálunk. Egy csomó dolog van, amit többre tartanak a szórakoztatásnál. A színházat tekintve, az egyszerű szórakoztatásról mindenképp tisztesen és kielégítő módon gondoskodik az nálunk; a középfajú műformák szénája áll a legeslegjobban, de nem ez követeli, hogy igazán komolyan vegyék, hanem a monumentalitással beoltott szórakoztatás. Öt márkáért mindenki kap még ma minden ötvenezer lakoson felüli városban elegendő monumentalitást.

Való szükséglet ez, ki is kell elégíteni. Nagyon kevés a szükséglet, s ezzel a kevéssel persze, mint a hímes tojással kell bánni. Monumentalitást produkálni azonban nagyon nehéz. Azért beszélek erről, mert a monumentális stílus ma valóban az egyetlen, amit komolyan vesznek, holott kivitelében sokkal jobb sok más, főként a középműfaj. A középműfajba, vagyis az operettbe, a társadalmi vígjátékba, a sztárdarabokba kemény munkát fektetnek bele, nemzetközi ipar ez, mely a közönség előtt egyes-egyedül a kivitel minőségére van utalva, s van is nemzetközi stílusa, amely látható a *Die Gefangene* berlini előadásán és a *Die Grossfürstin und ihr Kellner* című film hollywoodi rendezésén, Reinhardt

Regen-jén és King *Sterne im Spiegel des Sumpfes*-jén. A monumentális műfajt azonban, talán éppen mert a közönség sokkal komolyabban veszi, sokkal könnyedébben veszik előállítói, s így rosszabb is sokkal. Teljesen az ideológiára hagyatkoznak meg a középfokú oktatás pusztító következményeire (egyébként sikerrel), és a csinosan jókora monumentalitások előállítására derekasan pazarolják a gipszet.

Ha egy helyi kiskirály eltávolítását kell végignéznie a közönségnek a *Macbeth* című darabban, érthető, hogy ugyanazt a nagystílűséget kívánja meg közben, amelyhez a hírlapok szoktatták az ó- és újvilág embercentrumaiban dúló létküzdelem rajzával. Az óhajtott monumentalitást azonban nem az apróbb mozzanatok elhagyása hozza létre, amelyek egyedül teszik olvashatóvá a hírlapokat, hanem ellenkezőleg, kiválogatásuk tipikus vonások szerint. Mit sem ér hét méter távolságot iktatni Macbeth és neje közé, és hangerősítőt nyomni a markukba. Elkésett dolog költséges hangátviteli berendezések építésébe fogni olyan korban, amikor a nemzetközi élet szóvivői kölcsönösen az ékesszólás számtalan pszichológiai eszközével élnek: deklamáló modorban pufogtatni III. Richárd lamentációit, Wallenstein lamentációit azokban az években, amelyek hallották Lloyd George beszédét az utolsó pennyről. ***Az emberfölötti akciók háromszorosan emelkedő, vérvörös ítélőszékén az ártalmatlan hatástalanság terpeszkedik el.***

Korunk forgatagának kizárólag bizonyos veszélyesség a hajtóereje, s kapunk is belőle eleget minden közepes amerikai filmben; a sport már a mulatságot keresők szenvedélyévé teszi a *veszélyt*, ez azonban éppen a monumentális színjátszásból hiányzik ma: *egyszerűen ártalmatlan.*

A példák özönéből egyáltalán nem könnyű kiválasztani a megfelelőt. Nem szabad persze kevésbé jelentős emberek jámbor kísérletei miatt elítélni az egész műfajt. Az én szép darabomnak, az *Angliai II. Edvárd életé*-nek monumentalizálásáról nil, nisi bene; helyénvaló azonban, mondjuk, a *Hannibál*-ról beszélni.

Ha megnézte valaki ezt a darabot, úgy találja, bizonyos burzsoá meghatódás a lényege, mert egy hivatásos katona (nem minden értelmi képesség nélkül) folyton hadat kénytelen viselni, s a tetejében még el is veszti a háborút. Újra meg újra meghatódik persze az ember: attól, hogy a katona legfőbb kincse a zászló. Nem jó kinevetni valamit, ami másoknak komoly dolog, de amikor a jó öreg Hannibál sapkához emelt kézzel, tisztelegve fogadja a halált (amely ma már széles körökben mint abszolút lényeges biológiai jelenség ismert), akkor ez nem is különbözik *sokban* őfelsége ama óhajától, hogy a süllyedő hajók legénysége „hipp, hipp, hurrá, Őfelségére!" kiáltással nyelje el azt a vizet, amelyen Őfelsége jövője úszott. *Ez ártalmatlan.* Ez világnézet kézműipari formában, ez nem monumentális.

Az egésznek a gyakorlati oldala a legrosszabb: tönkremegy bele a színész. A gipszkötés, melyet állandóan viselnie kell, felettébb ártalmas. Sínbe rakott lábbal nem lehet természetes járást mímelni, és egy másfél méteres embernek hosszú időre semmi esetre sem előnyös úgy kinyújtania magát, hogy tartsa a legalább háromméteres magasságot. Egész mivoltából azon a hamis hangon szólva, amelyet az állandó, beteges felfokozottság tenyésztett ki benne, nem tud a színész ábrázolni sem intim folyamatokat, sem monumentálisakat. Valójában egyre kevésbé lesz alkalmas, hogy a nagy és valóban monumentális feladatokkal megbirkózzék. Alig hiszem, hogy bárki is tehetne valamit, főként vidéken, a művészi utánpótlásért, ha nem ismeri fel ennek a gipsznek a veszélyét. Mindig is úgy lesz, hogy a színjátékban kedvüket lelő fiatalok pályájukat a végső dolgok ábrázolásával akarják kezdeni, s a színpadon szívesebben halnak meg, mint hogy egy pohár vizet vigyenek át rajta. De se ezt, se azt nem fogják megtanulni, ha óránként nyolcvan kilométer a minimális sebesség, és az *inten-*

zitás a legelső, amit tőlük követelnek. A rendelkező próbák vidéken sehol sem kezdődnek azzal, hogy a színészek tájékozódni próbálnak az ábrázolandó folyamatok dolgában, hanem hogy jól leisszák magukat (szellemileg). A további próbák aztán kizárólag a fokozást szolgálják. Az így felnövekvő színésztípus semmit sem tud, amiért érdemes volna megnézni. Ilyen csekély emberismerettel, mint ezek a fiatalok, nem színházat, de egy parti pókert sem lehet játszani, ilyen kevés merészséggel még egy parti coon-cant sem. Egyedüli merészségük, hogy közönség elé lépnek, ezt viszont maguk is akkora vakmerőségnek tartják, hogy színpadra menet nem dobog kevésbé a szívük, mint III. Richárdnak csatába menet. III. Richárd szívdobogását fel sem tudják érni ésszel.

Frivol dolog talán elfűrészelni utolsó kilátásunkat arra a bizakodásfélére, hogy létrejöhet valami merészebb is, valami radikális, csípős, kellemetes. Hiszen a színházban beszélünk a begyöpösödöttség nemzetközi összefogásáról még, miközben ők ott a színpadon kinyilvánítják elhatározásukat, hogy hosszú álomra óhajtják hajtani fejüket, s minket arra kérnek, tegyünk róla, hogy idő előtt fel ne ébresszék őket jövendő kalandok, szabadabb, tárgyilagosabb, csípősebb művészi igények.

HOGYAN JÁTSSZUNK MANAPSÁG KLASSZIKUST?

Hogyha egy nem egészen poshadt korban valamely hajdan nem is olyan poshadt dolog elkezd poshadni, tanúja lehetünk, miképp veszi fejébe körüle minden valamirevaló ember, hogy azt még inkább, minél jobban megposhassza, s így mielőbb a föld alá juttassa. Valóban, ma a színház körül foglalatoskodó, valamirevalóbb emberek tevékenysége csaknem kizárólag arra korlátozódik, hogy a színház minél rosszabb legyen. Úgy gondolom, ha fel akarnánk kutatni, az idő vasfogán kívül kik felelősek a színház (feltarthatatlan!) hanyatlásáért, csak nagyon kevesen jelentkeznének maguktól – rajtunk kívül. Magunkat eme hanyatlás prominens részesének tartjuk. Csupán néhány darabunk színre vitelével is már sokat tettünk. A színészek nagyobb és a közönség kisebb része számára a forradalom előtti színház egész témakomplexumait tettük egyszerűen élvezhetetlenné, s ehhez még az egész kidolgozott pszichológiát is és csaknem mindent, ami világnézet. (A *Haramiák* színre vitele után mondta nekem Piscator, hogy arra törekedett, a színházból kilépve jegyezzék meg maguknak az emberek: százötven év nem csekélység.) Egyszerűen irritálta a régi színházat már néhány fiatalabb ember puszta jelenléte a nézőtéren, attól egészen eltekintve, hogy a poshadt viszonyok folytán produktív tevékenységükben akadályoztatva, a régi színházra nézve veszedelmes kedvük támadt újabb és kalandosabb gondolatokra. Ezeknek a nem éppen rokonszenvező, elégedetlen arcoknak a láttán, melyek az elavult gondolkodással szemben egy egész nemzedék ellenszenvét

árulták el, rendkívül örvendetes módon bizonytalanná vált a színház a maga biztos sikerű repertoárjában, s ez kaput nyitott valami egészen céltalan kísérletezésnek, régebbi intézményekhez egyáltalán nem illő, vakmerő formában. Leleményes dolgok születtek, s azt hiszem, ezek még újabb lelemények szülői lesznek. Furcsa dolog a lelemény, amely valaminek a hanyatló ágán keletkezik. Leszálló ágon az emberek jobbára a fűrészre lelnek rá. Kiagyalhatnak, amit akarnak, csak fűrész lesz belőle, s uralkodhatnak magukon, ahogy akarnak, úrrá lesz rajtuk titkos vágyuk: azt veszik csak egyszerre észre, hogy már megint tulajdon águkat fűrészelgetik. Egy egészen régi darab, amely nem bukott már meg időtlen idők, vagyis újkora óta, egy ilyen darab előadása nem egyéb, mint a közönség lélegzetvisszafojtott várakozása közben bemutatott halálugrás. A régi, klasszikus repertoár eléggé molyosnak bizonyult, nem is szólva arról, amit felfrissítésére követtek el, miáltal teljesen használhatatlanná vált végül. Valójában már csak a tárgyat lehetett felhasználni belőle, amiről a darabok szólnak. (Némelyik klaszszikus darab, amelynek tárgyi értéke nem elegendő, élvezhetetlen a mi korunkban.) Ennek a tárgyi anyagnak az elrendezésére és hatásossá tételére új szempontok szükségesek. S ezeket csak a kortársi produkcióból lehet meríteni. Egy bizonyos klasszikus darabot valamely politikai szempont révén többé lehet alakítani az emlékezésben való vájkálásnál. Más szempontok is vannak: megtalálhatók a kortársi termésben. Minden kertelés nélkül: azt hiszem, aligha van értelme előadni Shakespeare-darabot, amíg nem válik a színház képessé rá, hogy hatásossá tegye a kortársi termést. Ennek megkerülésére hiábavaló minden kísérlet. Arra sem szabad számítani, hogy egyszerűen ki lehet szedni újabb darabokból szempontokat, s alkalmazni régebbiekre, nem fognak ilyen szempontok horogra akadni. Sötét színekben látom azok jövőjét, akik egy türelmetlen kor kemény követelményei elől akarnak kitérni.

1926 december

ELŐSZÓ A MACBETHHEZ

Nyíltan és fenntartás nélkül biztosított róla egyik-másik barátom, hogy érdeklődését a *Macbeth* című darab semmi szín alatt sem keltené fel. Azt mondták, a boszorkányok fecsegése közben nem jutna eszükbe semmi, a poétikus hangulatok ártalmasak, mert csak akadályozzák abban az embert, hogy rendet teremtsen a világban, olyan megműveletlen területeket dicsőíteni pedig, mint a pusztaságok, okvetlenül elkésett dolog akkor, amikor az emberiségnek minden energiáját össze kell szednie, hogy ezeket a pusztaságokat gabonatermésre bírja rá. Különben is nemcsak hasznosabb, de poétikusabb is lenne egy olyasforma kísérlet, mely a pusztaságokat szántófölddé, a királygyilkosokat pedig szocialistákká alakítja át. Komolyan meg kell hallgatni ezeket a kifogásokat, már csak azért is, mert a legfrissebb embertípustól származnak, amelyet nézetem szerint okvetlenül rá kell venni a színházlátogatásra. Ezeket az embereket nem lehet esztétikával traktálni, abból ugyanis van elegendő a raktárunkon. Odáig jutottunk manapság, hogy legalább öt- vagy tízféle esztétikánk van.

A *Macbeth* című darab átnézésekor fel kell tűnnie mindenkinek, hogy egy-két kivételtől eltekintve, ez a mű nem áll helyt a mai színházi kritika színe előtt. Arra például szót sem akarunk vesztegetni, hogy gyilkosságlélektanunk ennél már mégiscsak sokkal finomabb és szubtilisebb eszközökkel tud dolgozni. A gyilkos lélektanáról semmit sem tud már többé mondani ez a darab egy

olyan korban, mely tanúja volt a múlt század naturalista standard-műveinek és a tudomány felvirágzásának.

Sőt, még mint színdarabnak is, gyenge a felépítése, és nyoma sincs benne a tömörségnek. Tíz perccel a darab előadása előtt hajlandó vagyok ezt még Önöknek gyorsan bebizonyítani.

Figyelmüket mindenekelőtt arra az elképesztő logikátlanságra szeretném felhívni, amely láthatólag már a darab eltervelését is jellemezte.

Banquo tábornoknak például a darab elején megjósolják, hogy leszármazottai királyok lesznek; mit sem számítana ez persze, ha a történet folyamán valóban azok lennének. A darabban azonban nem lesznek. Át lehetne siklani rajta, ha nem épülne az egész darab arra, hogy a jóslat másik fele beteljesül, az tudniillik, hogy Macbeth király lesz. Ha volt valaha szerepe egy darab megírásában az esztétikának, akkor elvárhatja a néző – hiszen berendezkedett rá, hogy a jóslatok beteljesülnek, s ez Macbeth esetében meg is történik, mert király lesz –, elvárhatja teljes joggal, hogy Banquo fiából király lesz, mielőtt végleg lehull a függöny. Ehelyett azonban a meggyilkolt Duncan király fiából, Malcolmból lesz király, a néző pedig csúfos beugratásnak esik áldozatul, hiszen egyszer felkeltették már reményét, hogy látni fogja Banquo fiát trónra lépni. Banquo fia Fleance. Mikor Banquót meggyilkolják, elmenekül, Macbeth pedig keservesen panaszolja, hogy most e miatt a Fleance miatt főhet a feje. Ezek szerint éppúgy meg van győződve a jóslat beteljesedéséről, mint a néző. De hiába csinálnak Fleance megmeneküléséből olyan nagy hűhót, nem bukkan az fel többé soha. Csak azt gondolhatja az ember, megfeledkezett róla a szerző, avagy nem volt elég jó arra a Fleance-t játszó színész, hogy ő is ott lehessen a végén a meghajlásnál. Arra vagyunk talán kárhoztatva, hogy háromszáz esztendőn keresztül takargassuk egy ekkora slamposság következményeit a barátaink előtt? Amint látják, igazat adok barátaimnak: nem vagyunk rá kárhoztatva.

A *Macbeth* című darab, egy-két kivételtől eltekintve, biztosan nem felel meg a mai színikritika szokásos követelményeinek. Azt hiszem, nem lövök túl a célon, ha azt állítom: nem felel meg a mai színháznak sem. Nem vagyok pontosan tájékozva, de nem hiszem, hogy ennek a darabnak sikere lett volna, legalábbis az elmúlt ötven évben, bármelyik színházunkban, bármilyen fordításban és bármiféle rendezői felfogásban. Színházban, amilyen ma a színház, főként a darab középső részeit lehetetlenség előadni, azt a jelenetsort, amely véres, de kilátástalan vállalkozásokba bonyolítja Macbethet. Pedig kétségtelenül ezek a legfontosabb részek. Hogy elő miért nem adhatók, itt megközelítő teljességgel sem tudom kifejteni, azt emelhetem csupán ki, amit a főoknak tartok.

Láttuk, hogy bizonyos logikátlanságról, olyan vad önkényességről van itt szó, amely nem riad vissza a szcenikai decentralizáció semmiféle technikai következményétől sem. A folyamatoknak ez a sajátságos logikátlansága, ez a minduntalan megzavart menete a tragikus cselekménynek, nem jellemző a mi színházunkra, ez csak az életre jellemző.

Ha szemügyre vesszük Shakespeare darabjait, tőle pedig nehéz elvitatni bizonyos hitelességet, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy valaha a színház az élettel egészen másfajta kapcsolatot tartott fenn. Azt a megsemmisítő kifogást emelte a dráma ellen egy beszélgetés során Alfred Döblin, a nagy elbeszélő, hogy ez a műfaj egyáltalán nem képes híven ábrázolni az életet. A dráma inkább művi, mint művészi produktum, közvetlen igazság nincs benne, az életről sohasem lehet képet kapni egy drámában, csak a drámaíró lelkiállapotáról. Színházi előadásra vonatkoztatva okvetlenül helyes ez a megállapítás, főként, ha olyan darabról van szó, amely mozog is bizonyos szellemi színvonalon. És helyes talán a német drámaírás ama részére vonatkozólag is, amelytől a maga stílusát vette a német színház. Shakespeare drámái azonban és nyilván színháza is, ahhoz a formához álltak legalábbis nagyon

közel, amelyik maga tudja konzerválni az életnek ezt a bizonyos igazságát. Shakespeare darabjaiban egyfajta epikus elem rejlik, ez nehezíti meg darabjainak színre vitelét, de ez teszi képessé Shakespeare-t, hogy az igazságot üstökön ragadja. A mai színházban Shakespeare valódi, tehát filozófiai tartalmát egyetlen stílus hozza csak felszínre, s ez az epikus stílus.

Shakespeare színháza nem volt kitéve nyilván semmiféle támadásnak, s így megőrizhette érintetlen naivitását, feltételezhette tehát minden további nélkül közönségéről, hogy egyáltalán nem töri fejét a darabon, annál inkább azonban az életen.

Nem akarunk szót vesztegetni egy majdnem százesztendős apálykorszak drámaírására. Filozófiai tartalma egyenlő a nullával. De az utolsó áridőszak drámairói, a klasszikusok is sokkal inkább büszkélkedhetnek filozófiai felkészültségükkel, mint darabjaik filozófiai tartalmával. A drámairodalomnak az intelligencia és a bölcsesség közt fennálló rettenetes különbség a szerencsétlensége, legalábbis a miénknek. A német drámaírók, mondjuk, Hebbel vagy – már előbb – Schiller, ha nekifogtak gondolkodni, akkor a konstruálásnak fogtak neki. Shakespeare-nek például nem kell gondolkodnia. Konstruálnia sem kell. Az ő esetében a néző konstruál. Shakespeare semmi esetre sem igazítja meg egy embersors menetét a második felvonásban, csak hogy sikerüljön az ötödik. Természetesen folyik és végződik önála minden. Az ő felvonásainak összefüggéstelenségében egy emberi sors összefüggéstelensége válik felismerhetővé, olyan ember mondja ugyanis el a cselekményt, akinek nem érdeke, hogy igazítson rajta, nem célja, hogy egy eszméhez, amely úgyis csak előítélet, érvet keressen, amely úgysem származik az életből. Nincs ostobább dolog, mint úgy adni elő Shakespeare-t, hogy világos legyen. Ő természettől fogva nem világos. Ő az abszolút cselekményanyag.

Megpróbáltam kifejteni, hogy éppen ami a legjobb Shakespeareben, manapság az előadhatatlan, mert ellentétben áll uralkodó esztétikánkkal, és színházaink számára megfoghatatlan; s ez annál sajnálatosabb, mert Shakespeare drámáiban a puszta cselekményanyagban rejlő lehetőségek megnyugtató példáját éppen az a nemzedék találhatná meg, amelyik minden klasszicitást okosan kiirtott emlékezetéből, hiszen nem állhat meg a lábán a legfőbb eszmekomplexumok átértékelése nélkül.

1927 október

ELMÉLKEDÉS AZ EPIKUS SZÍNHÁZ NEHÉZSÉGEIRŐL

Magára vállalja a totális átállás kockázatát az a színház, amelyik komolyan kísérli meg színre vinni az újabb darabok valamelyikét. A közönség tehát harcnak lesz kényelmes tanúja, színház és darab közt, majdnem akadémikus vállalkozásnak, s ha érdekli egyáltalán a színház megújulása, azt kell csak megállapítania, hogy ebből a gyilkos küzdelemből vajon győztesként vagy vesztesként kerül-e ki a színház. (A darabon ma inkább csak akkor diadalmaskodik a színház, ha sikerül a kockázatot elkerülnie, hogy a darab állítsa át őt, amennyire tudja – s ezt a kockázatot egyelőre még majdnem mindig sikerül elkerülnie.) A jelen pillanatban nem az a döntő, hogy hat-e a darab a közönségre, hanem egyedül és kizárólag, hogy a színházra hat-e.

Addig fog ez az állapot tartani, amíg a színházak ki nem alakítják az előadásnak azt a stílusát, amelyet darabjaink követelnek, és lehetővé is tesznek. Nem elegendő mindemellett, hogy a színházak bizonyos extra-stílust találjanak ki darabjaink számára – olyasfélét, mint az ún. Shakespeare-színpad stílusa Münchenben, ami Shakespeare-re volt csak alkalmazható –, hanem olyan stílusnak kell ennek lennie, amely új hatást biztosít mindannak, ami a színházi repertoárból ma még életképes.

A színház totális átállítása nem lehet persze holmi artisztikus szeszély következménye, hanem csak korunk totális szellemi átállásáé.

Ennek a szellemi átállásnak a közismert tüneteit eddig egyszerűen kórtünetként kezelték. Bizonyos joggal, hiszen természetes, hogy először csak a hanyatlástünetek ötlenek szembe: a *régi* hanyatlásáé. De hiba lenne ezeket a tüneteket, például az ún. amerikanizmust másvalaminek tekinteni, mint olyan kóros elváltozásnak, amelyet újfajta, valóságos szellemi befolyások idéznek elő kultúránk öreg testében. És hiba lenne az új gondolatokat egyáltalán nem tekinteni gondolatoknak, egyáltalán nem tekinteni *szellemi* jelenségeknek, és ellenük építeni ki a szellem védőbástyájaként például a színházat. Ellenkezőleg, éppen a színháznak, az irodalomnak, a művészetnek kell az „ideológiai felépítményt" megteremtenie a korunk életmódjában bekövetkezett konkrét, reális átrétegződések számára.

Az új drámaművészet alkotásai korunk színpadi stílusául az *epikus* színházat jelölik meg. Az epikus színház elveit nem lehet néhány odavetett szóban vázolni. A színészi ábrázolásra, a színpadtechnikára, a dramaturgiára, a film alkalmazására és egyebekre vonatkoznak ezek az elvek, részleteikben nagyrészt még kidolgozatlanul. Az epikus színház lényege talán az, hogy nem annyira az érzelemre apellál, mint inkább a néző értelmére, a nézőnek nem a beleélés a feladata, hanem a vitába szállás. Mindemellett teljesen helytelen lenne elvitatni az érzelmet ettől a színháztól. Olyasmit eredményezne ez csak, mintha, mondjuk, a tudománytól akarnánk ma még elvitatni az érzelmet.

1927 november

A RENDEZŐASZTAL URA

A rendezés, amilyen az manapság, alighanem jobb annál, hogysem a jó öreg darabok helyes előadását eredményezhetné. Arra azonban bizonyosan nem jó, hogy színre vigye az új darabokat. Feladata természetesen az lenne, hogy olyképp mutassa be a régi darabokat, mintha újak volnának; valójában azonban beéri a színház ma azzal, hogy olyképp mutassa be a mi új darabjainkat, mintha régiek volnának. Még a legjobbak is a rendezők közt abból indulnak ki mindig, hogy futja a régi jó stílusból (ha bámulatos, új elmék alkalmazzák) a mi darabjainkra is. Eszükbe se jut, hogy újat tanuljanak. Rettentő nehézségekkel kell pedig megküzdeniük: a tudomány színvonalára kell emelniük a színházat, s repertoárját olyan közönségnek kell bemutatniuk, amely *jobb* környezetben ahhoz szokott, hogy nem traktálják puszta illúziókeltéssel.

Van azonban ma kétségtelenül a rendezőnek egy fajtája, amelyik a drámatermés használhatatlanságának láttán arra tért át, hogy ezentúl a maga erejéből vigye közönség elé, vagyis ahogy éppen sikerül, az olyan cselekményanyagot, amelyről a drámaíróknak mondanivalójuk nincs. A rendezésnek ez a válfaja eszközeiben nem lehet válogatós, fel is éli természeténél fogva az eszközök igen tetemes mennyiségét. Ez okból ugyan aligha képes valóban nagystílűen színre vinni nagyobb formátumú új darabokat, mégis igen sokat tesz minden bizonnyal az új dráma érdekében. Megrágja előre a cselekményanyagot, kimozdítja nyilvános

köldöknézésükből az ingadozókat, tréninget ad a nézőnek, és mindenekelőtt: szétzúzza a régi, reakciós színházi stílust, amely ma, a politikai reakcióval közvetlen összefüggésben, korlátlanul uralkodik a színházon.

1928 január

[A DARABJAIMNAK VALÓ EGYETLEN NÉZŐ]

Elolvastam Marx *Tőké*-jét, és megértettem a saját darabjaimat. Érthető tehát, hogy széles körű terjesztését óhajtom ennek a könyvnek. Nem arra jöttem rá persze, hogy noha sejtelmem sem volt róla, egész csomó marxista darabot írtam, de ez a Marx volt a darabjaimnak való egyetlen néző, az egyetlen, akire valaha akadtam; mert egy ilyen érdeklődésű embert kell hogy érdekeljenek éppen ezek a darabok; nem a darabok intelligenciája, hanem az övé miatt; szemléltető anyagul szolgálnak neki. Azért volt ez, mert nézeteim éppoly kevéssé voltak, mint pénzem, s a nézetekről ugyanaz volt a nézetem, mint a pénzről: túladni kell rajta, nem megtartani.

[KÖLNI RÁDIÓBESZÉLGETÉS]

HARDT ...Minek szociológia?
BRECHT Kedves Hardt úr. Ha Ön ma benn ül egy színházban, és kezdődött nyolckor, akkor – akár az *Oidipusz*-t adják, akár az *Othelló*-t, a *Henschel fuvaros*-t vagy a *Dobszó az éjszakában*-t – Ön körülbelül fél kilenckor bizonyos lelki kényszert fog érezni, de legkésőbb kilenckor az lesz az érzése: okvetlenül és azonnal távoznia kell. Nem azért lesz ez az érzése, mert, mondjuk, amit ott csinálnak, nem egész jó, hanem annak ellenére, hogy egész jó. Csak nem az igazi. Távozni valójában mégsem távozik, se Ön, se én és senki se; és elméletileg is nehéz bármit felhozni ez ellen a színjátszás ellen, hiszen egyáltalán nem segít rajtunk az esztétika, vagyis a szépről szóló tanaink. Csupán az esztétikára hagyatkozva semmit sem tehetünk az uralkodó színháztípus ellen. Hogy ezt a színházat felszámoljuk, vagyis leépítsük, eltakarítsuk, áron alul megszabaduljunk tőle, ahhoz már a tudományhoz kell folyamodnunk, mint ahogy a különböző egyéb babonák felszámolására is a tudományhoz folyamodtunk. Mégpedig a mi esetünkben a szociológiához, vagyis az ember és ember közti viszonylatok tanához, tehát a nem-szépről szóló tanhoz. A szociológia siethet segítségére Önnek és nekünk, Jhering úr, minél tökéletesebben a föld alá kaparni lehetőleg mindent, ami ma drámaírás és színjátszás terén nálunk van.
JHERING Azt akarja tehát ezzel mondani, ha jól értem, hogy az úgynevezett modern dráma alapjában semmivel sem különb, mint

a régi, s ezért végezni kell vele éppen úgy. Milyen okból? Azt akarja, hogy építsenek le minden drámát, amelyik egyéni sorsokról szól, tehát privát tragédia? Ez azt jelentené egyébként, hogy Ön már Shakespeare-t sem tartja érvényesnek, aki pedig egész mai drámaírásunknak az alapja. Hiszen Shakespeare is írt drámákat individuumokról: egyes emberek tragédiáit, mint a *Lear király*, színműveket, melyek az embert éppenséggel a magányba űzik ki, tragikus elszigeteltségében mutatják meg végül. Elvitatna tehát a drámától mindennemű *örök értéket?*

BRECHT Örök értéket! Hogy az örök értéket is elkaparjuk, ahhoz szintén csak a tudományt kell segítségül hívni. Sternberg, hogy is állunk az örök értékkel?

STERNBERG A művészetben nincsenek örök értékek. A drámának, amely egy bizonyos kultúrkörben született, éppúgy nincsenek örök értékei, mint ahogy a kor sem tart örökké, amelyikben keletkezett. A dráma tartalma nem egyéb, mint emberek konfliktusai egymás közt, emberek konfliktusai intézményekkel való viszonylatukban. Emberek konfliktusai egymás közt például mindazok, amelyek férfi és nő szerelméből adódnak. Ezek a konfliktusok azonban nem örökek, oly biztosan nem, amilyen biztosan különbözik alapjában férfi és nő viszonya minden egyes kultúrkorszakban. Más konfliktusok azok, amelyek embereknek intézményekkel való viszonylatában állnak fenn, például az állammal. Ezek a konfliktusok azonban ismét nem örökek; attól függenek, milyen rádiusza van mindenkor az egyes embernek, milyen az államhatalomnak. És így az államnak az emberekhez való viszonya s ezáltal az emberek egymás közti viszonya különböző kultúrkorokban ismét csak abszolút különböző. Mások az ókorban, amelynek a rabszolgaságon alapult a gazdasági rendszere – ezért is nem örök számunkra ezen a ponton az antik dráma –, mások a modern, a kapitalista gazdaságban, mások természetesen egy eljövendő korban is, amely nem ismer már osztályokat, osztálykülönbségeket.

Örök értékekről ezért éppen ma nem volna szabad beszélni, amikor két kor fordulópontján állunk.

JHERING Amit itt általánosságban elmondott, tudná alkalmazni speciálisan Shakespeare-re?

STERNBERG Az európai dráma nem jutott túl egy lépéssel sem Shakespeare-en. Shakespeare két kor fordulópontján állt. Érvényre jutott benne, amit mi a középkor névvel írunk körül, de a középkori ember a kor dinamikája folytán kitört már kötöttségeiből; megszületett az individuum mint individuum, mint oszthatatlan, felcserélhetetlen egész. Így a shakespeare-i dráma a középkori ember drámájává lett s egyszersmind az emberé, aki egyre inkább fel kezdte fedezni magában az individuumot, és mint ilyen, drámai helyzetekbe került más individuumokkal is, fölébe rendelt hatalmakkal is. Ebben az összefüggésben jelentősége van annak, milyen cselekményanyagot választott Shakespeare nagy római kori drámáihoz. Nem hagyott ránk egy drámát sem Róma nagy köztársasági korszakáról, amikor az egyes ember neve még semmit sem mondott, amikor egyedül a közösség akarata döntő, Senatus Populusque Romanus, nem ezt, az előtte és utána való korszakokat választotta. A nagy mitikus korszakot, amikor az egyes ember még a tömeggel szegült szembe a *Coriolanus*-ban, és a felbomló birodalom korát, amely expanziójában már a széthullás csíráját hordta (s eközben a nagy egyéniségeket kitermelte), a *Julius Caesar*-ban és az *Antonius és Cleopatrá*-ban.

BRECHT Ez az, a nagy egyéniségek! A nagy egyéniségek voltak az anyag, s ebből az anyagból következett ezeknek a drámáknak a formája. Úgynevezett drámai forma volt, s drámai itt azt jelenti: vad mozgalmasság, szenvedélyesség, ellentmondásosság, dinamika. Milyen volt ez a drámai forma? Mi volt a célja? Shakespeare-nél világosan láthatja. Shakespeare végigkergeti négy felvonáson a nagy egyéniséget, Leart, Othellót, Macbethet, kikergeti minden családdal és állammal való emberi kötöttségéből, ki a pusztaságba,

a teljes magányba, ahol pusztulásában megmutathatja nagyságát. Ebből, mondjuk, egy mezei hajtóvadászat formája következik. A tragédia első mondata azért van csak, hogy a másodikat szolgálja, s valamennyi mondata csak azért, hogy az utolsót szolgálja. A szenvedély tartja mozgásban ezt a hajszát, a hajsza célja pedig a nagy individuális élmény. Későbbi korok ezt a drámát emberevőknek való drámának fogják nevezni, és azt fogják mondani, hogy kezdetben az embert, mint III. Richárdot, élvezettel ették meg, a végén pedig, mint Henschel fuvarost, részvéttel, de mindig megették.

STERNBERG Shakespeare azonban még a dráma hősi korszakát testesítette meg, és ezzel a hősi élmény korszakát. A hősiesség elillant, és az élmény vágya megmaradt. Minél inkább közelítünk a XIX. századhoz, és abban is a második feléhez, annál egyhangúbbá lett a polgári dráma; az élmények köre – a drámában! – a férfi – nő, nő – férfi viszony körül forgott egészen. Valamennyi lehetőség, ami ebből a problémából adódik, polgári drámává lett már egyszer: hogy megtér-e a nő a férfihoz, a harmadikhoz, mind a kettőhöz vagy egyikhez se, hogy a férfiak főbe lőjék-e magukat, vagy ki kit öljön meg. Ez a persziflázs telibe találja a XIX. századi drámaírás legnagyobb részét. Mi lesz azonban tovább, hiszen a valóságban mégiscsak elhal egyre inkább az individuum mint individuum, mint oszthatatlanság, mint kicserélhetetlenség, hiszen a kapitalista korszak végén újra a közösségé a döntő szó.

JHERING Akkor éppenséggel fel kell áldozni a dráma egész technikáját. Nincs igazuk a színházi embereknek és kritikusoknak, akik azt állítják, párizsi drámaírókhoz kell csak iskolába járni, csak a dialógust kell csiszolni, a jelenetezést javítani, a technikát finomítani, és Németországban újra lesz dráma. Mintha nem merült volna már ki Ibsennek és a franciáknak ez a módszere, mintha lenne még fejlődés túl ezen a ponton. Nem, nem a meglevő, jól kezelhető technika finomításáról van szó, nem javításról, nem a

párizsi iskoláról. Ez az érthetetlen tévedése Hasenclevernek és *Ehen werden im Himmel geschlossen* (Házasságok az égben köttetnek) című komédiájának. Nem, alapjaiban másfajta drámáról van szó.

BRECHT Ez az, éppen az epikus drámáról.

JHERING Úgy van, Brecht, Ön ebben egészen egyértelmű teóriát alakított ki, teóriáját az epikus drámáról.

BRECHT Igen, mindenesetre tőlünk való ez a teória az epikus drámáról. Meg is próbáltunk előállítani néhány epikus drámát. Én az *Egy fő, az egy fő*-t, Bronnen az *Ostpolzug*-ot (Keleti-sarki expedíció), és egy írónő, Fleisser, ingolstadti drámáit epikus technikával írta. De kísérletek epikus drámát csinálni, már sokkal korábban voltak. Mikor kezdődtek? Abban az időben kezdődtek, amikor a tudomány nagy startja volt, a múlt században. A naturalizmus kezdetei az epikus dráma kezdetei voltak Európában. Más kultúrkörökben, Kínában és Indiában, ez a haladottabb forma már kétezer esztendővel ezelőtt megvolt. A naturalista dráma a Zola- és Dosztojevszkij-féle polgári regényből született, ez pedig a maga részéről ismét a tudomány behatolását jelezte a művészet terrénumára. A naturalisták (Ibsen, Hauptmann) megpróbálták az új regények új problémáit színre vinni, és nem találtak erre más formát, mint éppen ezekét a regényekét: epikusat. Amint a szemükre hányták rögtön, hogy drámaiatlanok, rögtön elejtették újra a formával együtt a problémákat is, és megakadt az előretörés, látszólag az új problémák területére, valójában inkább az előretörés az epikus forma felé.

JHERING Azt mondja tehát, hogy az epikus drámának van hagyománya, amelyről általában nem tudunk semmit. Azt állítja, hogy az irodalom egész fejlődése ötven éve az epikus dráma felé tart. Az Ön véleménye szerint ki ennek a fejlődési tendenciának az utolsó képviselője?

BRECHT Georg Kaiser.

JHERING Ezt azonban nem egészen értem. Úgy vélem, éppen Georg Kaiser jelzi az individualista dráma utolsó fejlődési fokát, tehát egy olyan drámáét, amely a legteljesebb ellentétben áll az epikus drámával. Kaiser éppen a legszűkebb távlatú drámaíró. Témáit a stílus emészti fel, a valóságnak elébe vág stílusa. Mit lehet ebből a stílusból hasznosítani? Kaiser stílusa személyes kézírás, privát jellegű stílus.

BRECHT Igaz, Kaiser is individualista. Mégis van valami a technikájában, ami individualizmusával nincs összhangban, de összhangban van velünk. Olyasmi, hogy technikai haladás észlelhető ott, ahol különben semmi haladás nem észlelhető, nemcsak a drámában fordul elő. Ford gyára technikai szempontból bolsevik szervezet, nincs összhangban a polgári individuummal, inkább a bolsevik társadalommal van összhangban. Így mond már le Kaiser technikájában a szuggesztív hatás nagy shakespeare-i eszközeiről, amely hatás úgy jön létre, mint az epilepszia esetében, amikor egy epileptikus minden epilepsziára hajlamosat magával ragad az epilepsziába. Kaiser már az értelemre apellál.

JHERING Igen, az értelemre, de individualista tartalmat közvetítve, mégpedig drámaian kiélezett formában, mint a *Von morgens bis mitternachts*-ban (Reggeltől éjfélig). De hogyan akarja megtenni a hosszú utat innen az epikus drámáig?

STERNBERG Ez az út Kaisertől Brechtig rövid. Ez nem továbbvitel, hanem dialektikus átcsapás az ellenkezőjébe. Az értelem, amely Kaiser esetében arra szolgált, hogy egyéni sorsok élményköreit egymásnak szegezve, drámai formába foglalja, ez az értelem Brecht esetében tudatosan arra szolgál, hogy megfossza trónjától az individuumot.

BRECHT A vitatkozó magatartás szempontjából persze jobb a tiszta epikus dráma és annak kollektivista tartalma.

JHERING Hogyhogy? Játszanak most Berlinben egy aktív, tehát drámai drámát, P. M. Lampel *Revolte im Erziehungshaus*-át (Lázadás a nevelőotthonban). Ennek a drámai drámának azonban hasonló a hatása, vitatkozik rajta a publikum, mégpedig nem esztétikai értékeken, hanem a tartalmán.

BRECHT Á! Ebben a darabban közállapotok válnak vita tárgyává, tudniillik némelyik nevelőotthonban uralkodó tarthatatlan, középkori állapotok. Ilyen állapotoknak – bármilyen formában közlik őket – természetes, hogy felháborodást kell kiváltaniuk. De Kaiser akkor már mégiscsak sokkal messzebb jutott: lehetővé tette már egy ideje a színházakban a publikumnak azt a bizonyos egészen új magatartását, azt a hűvös, fürkésző, érdeklődő magatartást, vagyis a tudományos korszak publikumának magatartását. Lampel esetében persze nincs szó nagy, továbbvihető, drámai elvről.

JHERING Utolsó mondatában van csak igaza. Egyebekben meglepetésszerűen azt állítja, hogy az epikus dráma örök elv, pedig megegyeztünk abban mégiscsak, Sternberg úr fejtegetései alapján, hogy örök elvek nincsenek. Mit szól most ehhez a kérdéshez, Sternberg úr?

STERNBERG Az epikus dráma csak akkor lehet független kapcsolataitól a jelenkor eseményeivel, és csak akkor lehet némileg tartós, ha a jövendő történelem élményeinek elővételezése a központi magatartása. Ahogyan rövid lehetett az út Kaisertől Brechtig, mert dialektikus átcsapás következett be, úgy lehet tartós az epikus dráma, mihelyt a gazdasági viszonyok átcsapása megteremti számára a megfelelő helyzetet. Ily módon függ az epikus dráma, mint minden dráma, a történelmi fejlődéstől.

(Töredékes)

[EMBERI FÁJDALOM MINT SZÓRAKOZÁS TÁRGYA]

Tegyük fel, a *Rose Bernd*-et nézem meg a színházban vagy a *Kísértetek*-et. Miért találom ezeket a darabokat unalmasnak, miért hagynak hidegen? Mert rá akarnak venni, hogy tipikusnak találjak embereket, akik csak annyiban tipikusak, hogy tipikus módon képviselik a múlt század egész polgári babonavilágát, és mert tipikusnak kell valamit találnom, amit minden teketória nélkül vagy némi teketóriával, néhány civilizatorikus rendszabállyal vagy egy kis felvilágosítással (vagy felvilágosításosdival) ki lehet küszöbölni a világból. A leányanyák keserveit némi felvilágosodás kiküszöbölheti, ugyanígy a vérbaj következményeit a Salvarsan. Rose Bernd öngyilkossága nem érdekel minket, mert nem látjuk be szükségszerű voltát, és nem indít meg, mert a *Gartenlaube* valamelyik képére emlékeztet: *Egy öngyilkos leány utolsó órái.* (Egy leány, aki a halálba megy, mert törvénytelen gyereke lett, sokkal kevésbé érdekel minket a színen, mint az olyan, aki tovább él; s emellett fontos még nagyon az is, hogyan él tovább, és ez egy jelenetre elegendő legfeljebb, semmi esetre sem egy egész színdarabra.) Alvingné anyai szeretetét ki kellene egyszerűen iktatni a világból, egy egészségesebb morál érdekében. Különben is: nem akarjuk, hogy más emberek keserveibe rángassanak bele minket a színházban. Nem akarom magamat sem öngyilkos leánynak képzelni, sem kétségbeesett anyának. Amellett ez mind nagyon is kis formátumú, az ilyen túlhaladott előítéletekbe bonyolódott embereknek nem érdemes szemügyre venni a sorsát és viselkedését.

A Salvarsan feltalálása után még mindig élvezik a *Kísértetek*-et az efféle burzsoá szórakoztató színházban. A nézők az emberi fájdalmat mint puszta szórakozást élvezik.

(Töredékes)

UTOLSÓ SZAKASZ: OIDIPUSZ

1.

A nagy dráma és az igényes színház fejlődésének élén ezekben az években Németország jár – a filozófia hazája. A színház jövője a filozófia.

2.

Ez a fejlődés nem egyenes vonalú, hanem részben dialektikusan, ellentétekben zajlik le, részben párhuzamosan, de olyan tempóban, hogy egyetlen esztendő alatt több szakaszt tesz meg. Az utolsó közülük, úgy tetszik, az Oidipusz.

3.

Ez az évad Piscator hatását bizonyítja. Színházi szempontból nézve Piscator nem annyira a forma (színháztechnika) kérdését tette vita tárgyává, hanem sokkal inkább (mint gondolták) a szüzsé (cselekményanyag) kérdését. Ennek köszönhette sikerét. A közepes színházak szüzsékre vetették rá magukat (*Verbrecher*, *Revolte*, *Ton in des Töpfers Hand*). Két kivétel volt: a *Koldusopera* (Dreigroschenoper) és az *Oidipusz*. Mindkétszer a forma kérdése került szőnyegre.

4.

Ami a szüzsé körüli fáradozást illeti: nem volt szerencsés, nem rejlett benne produktív erő, mert Piscator nem volt jelen (kivéve a *Revolté*-t, ezt a stúdióelőadást Piscator hagyatékából). Az év úttörő tette a nagy forma körüli fáradozás eredménye volt. Az utolsó szakasz: az *Oidipusz*.

5.

A szüzsé és a forma körüli fáradozások kiegészítik egymást. A színház szempontjából nézve: a színházi technika előhaladása olyan előhaladás csupán, mely a szüzsé felhasználásának szolgálatában áll, „a drámatechnika előhaladása annyiban haladás csak, amennyiben a szüzsé felhasználását szolgálja".

6.

A nagy formára vonatkozik ez. A nagy, modern szüzséket mimikus perspektívából kell nézni, gesztus jellegűeknek kell lenniük. Emberek vagy embercsoportok egymás közti kapcsolatai szerint kell tagozódniok. Az eddigi nagy forma, a drámai, azonban a mai szüzsének nem felel meg. Köznapi szóval, szakemberek számára: a mai cselekményanyagot „nagy" formában kifejezni nem lehet.

7.

A nagy forma az „örökkévalóságnak" szóló cselekményanyag (szüzsé) felhasználására való. A „tipikus" a jelen idő síkján is megtalálható. Aki a nagy formával él, az az utókornak mondja el cselekményét (szüzséjét), oly módon vagy jobb módon, mintha a maga korának mondaná.

8.

A mi drámai formánk alapja az, hogy a néző vele sodródik, beleéli magát, meg tudja érteni, azonosítani tudja magát. Köznapi szóval, szakemberek számára: ha egy darab, mondjuk, a gabonatőzsdén játszódik, nem lehet a nagy, a drámai formában megcsinálni. *Mi magunk* nehezen képzelünk el olyan kort, veszünk fel olyan magatartást, amely nem találná természetesnek az efféle állapotokat, az *utókor* viszont álmélkodva fogja csak szemlélni az efféle érthetetlen és természetellenes állapotokat. Milyen legyen tehát a mi nagy formánk?

9.

Epikus. Beszámolót adjon. Ne higgye, hogy beleélheti magát bárki is a mi világunkba, ne is akarja beleélni magát. A szüzsék iszonyatosak, ezt kell számításba vennie drámaírásunknak.

10.

Az utolsó szakaszt, az Oidipuszt illetően. Fontos 1. a nagy forma. Fontos 2. a második rész technikája *(Oidipusz Kolonoszban)*, ahol is nagy hatású történetelmondás folyik a színpadon. Annak van itt színpadi hatása, amit eddig lírainak kiáltottak ki. Itt az „élmény", ha valahonnan, a filozófia területéről jön.

1929 február

PÁRBESZÉD A SZÍNMŰVÉSZETRŐL

– Mindig sikerük van a színészeknek a darabjaidban. Meg vagy velük elégedve?

– Nem.

– Mert rosszul játszanak?

– Nem, mert hamisan játszanak.

– Hogyan játsszanak hát?

– A tudományos korszak közönsége számára.

– Tehát hogyan?

– Mutassák meg a tudásukat.

– Miféle tudást?

– Az emberi viszonylatokra vonatkozót. Az emberi magatartásokra vonatkozót. Az emberi erőkre vonatkozót.

– Jó. Ezt kell tudniuk. De hogyan kell ezt megmutatniuk?

– Tudatos produkcióval. Leíró jellegűvel.

– Most hogyan csinálják?

– A szuggesztiót hívják segítségül. Transzba ejtik önmagukat és a közönséget.

– Mondj példát!

– Búcsúzkodást kell például ábrázolniuk. Mit tesznek? Búcsúzkodó hangulatba ringatják magukat. Azt akarják, hogy búcsúzkodó hangulatba ringatódjék a közönség is. A szeánsz sikerül, senki többet észre nem vesz rajta, senki nem tud meg belőle semmit, emlékek ébrednek a legjobb esetben mindenkiben, egyszóval: mindenki érez.

– Majdnemhogy erotikus folyamatot írsz le. Milyennek kell azonban lennie ennek a folyamatnak?

– Spirituálisnak. Szertartásosnak. Rituálisnak. Nézők és színészek ne közelségbe kerüljenek egymással, hanem távolságba egymástól. Mindegyik távolodjék el önmagától. A rettenet hiányzik különben, amely nélkül nincs megismerés.

– Azt a kifejezést használtad az imént, hogy „tudományos". Arra gondolsz, hogy az amőba nem férkőzik a bizalmába annak, aki megfigyeli. Nem tudja magát beleélni az ember az amőbába. De a tudományos szemléletű ember megkísérli megérteni őt. Legalább megérti végül?

– Nem tudom. Összefüggésbe akarja hozni más, már látott dolgc' kal.

Ne kísérelje meg tehát a színész érthetővé tenni az embert, al : ábrázol?

Ne annyira az embert, mint inkább a folyamatot. Úgy értem: h. III. Richárdot akarom látni, nem akarom magam III. Richárdn. k érezni, hanem teljes idegenségében és érthetetlenségében akarom szemlélni ezt a jelenséget.

– Lássunk tehát tudományt a színházban?

– Nem, színházat.

– Értem: megvan a tudományos típusnak is a maga színháza, mint a többinek mindegyiknek.

– Igen. A színház nézőközönsége ma a tudományos típus, csak nem eszerint jár el. Mert ez a néző gondolkodó eszét is beadja a ruhatárba a kabátjával együtt.

– Nem tudnád hát megmondani a színésznek, hogyan is játsszék tehát?

– Nem. A színész ma teljesen a nézőtől függ, vakon alá van neki rendelve.

– Meg se próbáltad soha?

– Dehogynem. Szüntelenül próbáltam.

– Meg is tudta csinálni?

– Igen, olykor; ha tehetséges volt, még naiv, és ha még kedvét lelte benne, de akkor is csak a próbán, amíg én álltam csak mellette és senki más másképp, vagyis amíg a nézőnek azt a típusát látta maga előtt, amelyről beszéltem neked. Minél jobban közeledett az előadás, annál jobban távolodott ettől, szemlátomást másmilyen lett, jól érezte ugyanis, hogy nem fog így tetszeni a most már előre láthatóan másfajta nézőknek.

– Gondolod, hogy valóban nem tetszenék nekik?

– Félek tőle. Mindenesetre nagy kockázat volna.

– Nem lehetne fokozatosan csinálni?

– Nem. Ha fokozatosan történnék, a néző számára nem valami új keletkeznék fokozatosan, hanem fokozatosan megszűnnék valami régi! A nézők pedig fokozatosan elmaradoznának. Mert fokozatosan tálalva, az új mégiscsak félig volna feltálalva, tehát erőtlenül és hatástalanul. Mert nem minőségi javítás ez, hanem teljesen más feladat kitűzése, vagyis a színház most már nem jobban látná el egy és ugyanazt a feladatot, hanem más feladatot látna el, felőlem eleinte akár rosszul is. Hogy mi lenne, ha lopva megpróbálnánk? „Feltűnőnek" találnák csupán a színészt. De nem a művészete tűnnék fel általában, hanem ő maga. „Tolakodóvá" válnék. Pedig egyik ismérve ennek az új színművészetnek a szembeszökő feltűnőség. Vagy szemére vetnék a színésznek, hogy túlzottan tudatos, pedig a tudatosság szintén ilyen ismérv.

– Vannak ilyen kísérletek?

– Vannak néha.

– Mondj példát!

– Ilyen új stílusban játszotta egyszer egy színésznő a szolgálót az *Oidipusz*-ban, s mikor bejelentve úrnőjének halálát, a „halott, halott"-at egészen érzéketlen, átható hangon kiáltotta, és a „meghalt Iokaszté"-t minden panasz nélkül, de határozottan és feltarthatatlanul, akkor a halál puszta ténye nagyobb hatást váltott

ki, mint amilyet bármilyen valódi fájdalom felidézhetett volna. Az iszonyatnak nem adta oda a hangját, de odaadta az arcát; fehér sminkkel jelezte ugyanis a hatást, amelyet a halál a szemtanúra tett. Bejelentésében, hogy az öngyilkos asszony úgy rogyott össze, akár egy hajcsár csapása alatt, alig volt részvét az összerogyott nő iránt, benne volt viszont a hajcsár diadalma, úgyhogy meg kellett értenie a legérzelgősebb nézőnek is, hogy olyan ítélethozatal zajlott itt le, amely megköveteli egyetértését. A színésznő egy világos mondatban, álmélkodva írta le a haldokló őrjöngését és látszólagos oktalanságát, és a „hogyan esett halála, nem tudjuk", félreérthetetlen hangon, szófukar, de megingathatatlan tiszteletadásként utasított vissza minden további közlést a halálesetről. De a pár lépcsőfokon lelépve, olyan hosszúak voltak lépései, hogy kicsiny termete úgy tetszett, mintha óriási távolságot tenne meg az iszonyat üres színhelyétől az alsó színpadon álló emberekig. És amíg gépiesen panaszosan magasra emelte karját, önmaga, a szerencsétlenség tanúja iránt kért mintegy részvétet, s ahogy szólt: „Most sírjatok", kétségbe vonta szinte minden korábbi és kevésbé indokolt panasz jogosságát.

– Milyen sikere volt?

– Szerény; leszámítva a hozzáértőket. A drámai szereplők érzelmeibe való beleélés foglalt el mindenkit, szinte senki sem vett részt a cselekmény szellemi döntéseiben, és a szörnyű ítélet, amit az hozott, majdnemhogy hatástalan maradt azokra, akik a cselekményt csak új érzelmekre tekintették alkalomnak.

1929 február

MEGJEGYZÉSEK A MAHAGONNY VÁROSÁNAK TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA CÍMŰ OPERÁHOZ

1. Operát – de újításokkal!

Egy idő óta az opera megújulása van napirenden. Tartalmában az opera *aktualizálódjék*, és formájában *technizálódjék*, de kulináris jellege maradjon változatlan. Mivel pedig az operát közönsége éppen ásatagsága miatt kedveli, gondolni kell az újféle gusztusú, új rétegek beözönlésére is, s gondolnak is rájuk: *demokratizálni* akarnak, a demokrácia karakterének megváltoztatása nélkül persze, vagyis úgy, hogy a „népnek" új jogokat adnak, de lehetőséget nem, hogy éljen is velük. Végül is mindegy a pincérnek, hogy kinek szolgál fel, az a fő, hogy legyen felszolgálás! Újításokat követelnek vagy védelmeznek tehát – a leghaladottabbak –, olyanokat, amelyeknek az opera megújulásához kellene vezetniük – az operának (funkciójának!) elvi megvitatását azonban senki sem követeli és senki sem védelmezi.

Hogy ilyen szerények a leghaladottabbak kívánalmai, annak gazdasági okai vannak, ezeket azonban jórészt ők maguk sem ismerik. A leghaladottabbak felfogását olyan nagy apparátusok hajtják végre, mint opera, színpad, sajtó stb., mintegy inkognitóban. Ezek az apparátusok már régen csupán a maguk számára való közönségszervezés táplálására használják fel, és a maguk kerékvágásába terelik a jövedelemből még részesedő – tehát gazdaságilag még az uralomban részes, de társadalmilag már proletaroid – szellemi munkások szellemi munkáját (mint zene, szövegírás, kritika stb.), a szellemi munkások maguk azonban még mindig abban a hitben élnek, hogy az egész nagyüzem pusztán az ő szellemi munkájuk gyümölcsöztetésére szolgál, tehát szekunder folyamat, amely munkájukra hatással nincs, hanem csak hatásossá teszi azt. Saját helyzetüknek ez a tisztán nem látása a muzsikusok, írók, kritikusok közt rettenetes és figyelemre alig méltatott következményekkel jár. Mert abban a hiszemben, hogy kezükben van egy apparátus, amelynek valójában ők vannak a kezében, védelmükbe veszik ezt az apparátust, noha semmiféle ellenőrzést nem gyakorolnak már fölötte, s így az már nem eszköz többé a termelők kezében, mint ők hiszik, hanem eszköz lett ellenük, tehát tulajdon termelő munkájuk ellen (amely persze egyéni, új, az apparátushoz nem igazodó vagy vele ellentétes tendenciákat követ). Termelő munkájuk rendelésre szállító jelleget kap. Létrejön egyfajta értékfogalom, amelynek az értékesítés az alapja. És ebből általában olyan gyakorlat származik, amely aszerint ítél meg minden egyes műalkotást, hogy megfelel-e az apparátusnak, de sohasem aszerint, hogy az apparátus felel-e meg a műalkotásnak. Azt mondják, ez vagy az a mű jó, és azt gondolják, anélkül hogy mondanák: jó az apparátusnak. Ezt az apparátust azonban a fennálló társadalom határozza meg, s azt fogadja csak el, ami biztosítja fennállását ebben a társadalomban. Minden újítás szóba jöhet, amelyik nem veszélyezteti ennek az apparátusnak a társadalmi funkcióját, vagyis az estéli szórakoztatást. Nem jöhet szóba újítás, amely az apparátus funkciójának megváltoztatására törekednék, tehát például másképp helyezné azt a társadalomba, a tanintézetekhez kapcsolná vagy a nagy publikációs orgánumokhoz. Azt kapja meg az apparátus révén a társadalom, ami kell neki, hogy újratermelje önmagát. Egyféle „újításnak" van tehát csak szabad útja, annak, amelynek a célja a fennálló társadalom megújulása, nem pedig a megváltoztatása – akár jó ez a társadalmi forma, akár rossz.

Eszükbe se jut, a leghaladottabbaknak se, hogy megváltoztassák az apparátust, mert azt hiszik, kezükben van az apparátus, és azt

szolgálja, amit ők szabadon kifundálnak, s így az maga is változik minden egyes gondolatukkal. De ők semmit sem fundálnak ki szabadon: velük vagy nélkülük, az apparátus betölti funkcióját, a színházak minden este játszanak, az újságok megjelennek x-szer napjában; és azt használják fel, ami kell nekik, ami pedig nem kell nekik, az egyszerűen egy bizonyos mennyiségű téma- és cselekményanyag.[1]

Azt lehetne gondolni, ennek a tényállásnak a felfedése (az alkotó emberek elkerülhetetlen függőségének az apparátustól) egyben elítélését is jelenti. Olyan szégyenlősen rejtegetik ezt a tényállást!

A szabad invenció korlátozása azonban önmagában véve haladó folyamat. Az egyes ember egyre inkább részese lesz a nagy, világot változtató folyamatnak. Nem tudja többé csupán csak „önmagát kifejezni". Arra bírják rá a körülmények, és arra teszik képessé, hogy közérdekű feladatokat oldjon meg. A baj csak az, hogy az apparátusok ma még nem állnak a köz szolgálatában, a termelőeszközök nincsenek még a termelők tulajdonában, s a munka így áru jelleget kap, és az áru általános törvényeinek van alávetve. A művészet áru – termelőeszközök (apparátusok) nélkül elő nem állítható áru! Operát csak az Opera számára lehet csinálni. (Operát nem lehet úgy kitalálni, mint ahogy, mondjuk, Böcklin egy tengeri lényt, s aztán kiállítani ezt a tüneményt a hatalom átvétele után egy akváriumban. Még ennél is nevetségesebb volna, ha megpróbálnánk becsempészni a mi jó öreg Állatkertünkbe!) Még akkor is operát kellene csinálni, ha valaki magát az operát (a funkcióját!) akarná vita tárgyává tenni.

[1] A termelők pedig rá vannak utalva teljesen az apparátusra, gazdaságilag és társadalmilag, hatásukat az monopolizálja, és az írók, zeneszerzők, kritikusok termékei egyre inkább nyersanyag jelleget öltenek: a készárut az apparátus állítja elő.

2. Operát –

Az opera, a mi operánk, *kulináris* opera. Élvezeti cikk volt már rég, mielőtt még áruvá lett volna. Az élvezetet szolgálja akkor is, ha műveltséget követel vagy közvetít, mert egy bizonyos ízlés szerinti műveltséget követel vagy közvetít. Élveteg pózban közelít meg minden tárgyat. „Átél", és az „élményt" szolgálja.

Miért opera a *Mahagonny?* Alapállása operai, vagyis kulináris. Élveteg pózban közelíti meg tárgyát a *Mahagonny?* Azt teszi. Élménynek számít a *Mahagonny?* Élménynek. Mert a *Mahagonny* mulatság, tréfa.

Az operaműfaj értelmetlen követelményeinek a Mahagonny *tudatosan eleget tesz.* Az opera értelmetlensége abban áll, hogy racionális elemekkel él, plasztikusságra és realitásra törekszik, a zene révén ugyanakkor mindezt közömbösíti, semmissé teszi. Egy haldokló ember reális. De ha énekel közben, eljutott az értelmetlenség szférájába. (Nem ez következnék be, ha a *hallgató* énekelne a haldokló láttán.)

Minél elmosódottabbá, irreálisabbá teszi a zene a realitást – közben keletkezik ugyanis valami harmadik dolog, felettébb komplex módon, ami önmagában véve ismét csak egészen reális és egészen reális hatások kiindulása lehet, csak ez éppen tárgyától áll a legtávolabb, a felhasznált realitástól –, annál élvezetesebbé válik az összfolyamat: az élvezet foka az arányos irrealitás fokával.

Minden további a *Mahagonny*-ra nézve az opera fogalmából következik – a fogalmat magát bolygatatlanul hagyva. Tehát valami értelmetlennek, irreálisnak és komolytalannak kell itt, kellő helyre téve, közömbösítenie önmagát, kettős értelemben.[2] Az értelmetlenség, amely itt fellép, azon a helyen az csak, ahol fellép.

[2] A szűk határok nem akadályozzák meg, hogy belevigyünk némi direktséget, tanító szándékot, és a gesztusszerűség szempontjából ren-

Az ilyenforma attitűd egyenesen élveteg.

Ami ennek az operának a tartalmát illeti – *az élvezet a tartalma.* Passzió, mulatság nemcsak a formája, hanem a tárgya is. Legyen legalább a gyönyörködés vizsgálat tárgya, ha már úgyis a vizsgálat a gyönyörködés tárgya. Jelenkori történeti formájában jelenik meg itt a gyönyörködés: mint áru.[3]

Nem szabad eltagadni, hogy mindenekelőtt provokatívan kell hatnia ennek a tartalomnak. Ha például halálra zabálja magát a nagybélű alak a tizenharmadik részben, azért teszi, mert éhség van a világban. Noha még utalás se történik rá, hogy amíg ez zabál, mások éheznek, a hatás mégis provokáló volt. Nem hal ugyan bele mindenki a zabálásba, akinek van mit ennie, sokan vannak mégis, akik éhen pusztulnak, mert ez halálra zabálja magát. Provokál ennek az embernek az élvezete, mert olyan sok minden van benne.[4] Hasonló összefüggéseket tekintve, az operának mint élvezeti cikknek, ma általában provokáló a hatása. Persze nem a néhány hallgatójára nézve. A *Mahagonny*, lehet, hogy nem valami

dezzünk el mindent. A szem mindent a gesztushoz igazít, maga lesz a morál. Erkölcsrajz tehát. De szubjektív.

> Csak egy kortyot iszunk még,
> Mennünk aztán úgysem kell,
> Azután egy kortyot még rá,
> Aztán kicsit az ivás majd szünetel.

Akik itt énekelnek, szubjektív moralisták. Önmagukról adnak képet!

[3] Áru itten a romantika is. Csupán mint tartalom jelenik meg, nem mint forma.

[4] „Egy vörös képű, tisztes úr kulcscsomót húzott elő, és hathatós küzdelmet vívott az epikus színház ellen. Felesége nem hagyta magára a döntő órában. A hölgy két ujját dugta a szájába, szemét összehunyorította, ábrázatát felfújta. Füttye túlszárnyalta a kasszakulcsét." (A. Polgar a *Mahagonny*-opera lipcsei bemutatójáról.)

ínyenc falat éppen, sőt, alighanem abban éli ki becsvágyát (rossz lelkiismerete folytán), hogy ne is legyen az – kulináris minden porcikájában.

A *Mahagonny* semmi más, csak opera.

3. – DE ÚJÍTÁSOKKAL!

Az operát a modern színház technikai szintjéhez kellett hozzáigazítani. A modern színház az epikus színház. Az alábbi séma néhány súlyponteltolódást mutat be a drámai és az epikus színház közt, az utóbbi javára.[5]

A színház drámai formája	*A színház epikus formája*
A színpad „megtestesít" egy folyamatot	elmond egy folyamatot
a nézőt belevonja egy aktusba, és feléli aktivitását	szemlélőjévé teszi, de felébreszti aktivitását
érzelmekre indítja	döntéseket kényszerít ki belőle
élményeket közvetít neki	ismereteket közvetít neki
a nézőt belehelyezi egy cselekménybe	szembehelyezi vele
szuggesztióval dolgozik	érvekkel dolgozik
az érzések érzések maradnak	megismeréssé válnak
az embert ismertnek tételezi fel	az ember a vizsgálat tárgya
az ember változatlan	az ember változik és változtat
a figyelem tárgya a kimenetel	a figyelem tárgya a menet
egyik jelenet a másikért	mindegyik önmagáért

[5] Ez a séma nem abszolút ellentéteket mutat be, csupán hangsúlyeltolódásokat. Így egy közlési folyamaton belül vagy az érzelemszerű szuggesztivitásnak, vagy a racionális rábeszélésnek lehet előnyt adni.

az események egyenes vonalban haladnak	kanyarognak
natura non facit saltus	facit saltus
a világ, ahogy van	a világ, ahogy alakul
amit az embernek tennie kellene	amit az embernek tennie kell
az ember ösztönei	az ember indítóokai
a tudat határozza meg a létet	a társadalmi lét határozza meg a tudatot

Az epikus színház módszereinek betörése az opera területére elsősorban az *elemek* radikális *szétválasztására* vezet. A nagy harc a szó, a zene és a színjáték közt az elsőbbségért (miközben folyton felvetik a kérdést, melyik melyiknek szolgáljon alapul – a zene a színpadi folyamatnak vagy a színpadi folyamat a zenének stb.); ez a harc egyszerűen megszüntethető ez elemek radikális szétválasztásával. Ameddig az „összművészeti alkotás" (Gesamtkunstwerk) azt jelenti, hogy az összmű afféle mosogatólé, ameddig tehát a művészeteket „össze kell olvasztani", addig egyformán degradálni kell az egyes elemeket, nem juthat egyik sem többre, mint hogy a végszót adja a másiknak. Nem marad ki az összeolvasztás folyamatából a néző sem, őt beolvasztja, és passzív (szenvedő) részévé teszi csak az „összművészeti alkotásnak". Az ilyen mágia ellen persze védekezni kell. Fel kell hagyni mindennel, ami kísérlet a hipnotizálásra, ami méltatlan bódulatot teremt, ami ködösít.

Zenének, szónak és képnek több önállóságot kell kapnia.

a) Zene

A zenére a következő súlyponteltolódások vonatkoznak:

Drámai opera	*Epikus opera*
A zene felszolgál	A zene közvetít
a szöveget felfokozza a zene	a szöveget értelmezi
megerősíti a szöveget a zene	feltétele a szöveg
illusztrál a zene	állást foglal
festi a lelkiállapotot a zene	megadja a magatartást

A témához a zene a legfontosabb adalék.[6]

b) Szöveg

A kedvtelésből-mulatságból valami tanulságosat, valami közvetlent kellett kihozni, hogy ne legyen puszta értelmetlenség. Ebből adódott az erkölcsrajz-forma. Az erkölcsöt a cselekvő személyek rajzolták. A szövegnek nem az volt a feladata, hogy szentimentális vagy morális legyen, hanem hogy szentimentalizmusról és morálról adjon képet. Akár a mondott szó, olyan fontos lett (a címekben) az írott. Olvasás közben veszi fel a néző leghamarább a leglazább magatartást a művel szemben.[7]

c) Kép

Önálló képzőművészeti alkotások kiállítása egy színielőadás keretében: ez új dolog. Neher vetített képei oly módon foglalnak állást a színpadon zajló folyamatokhoz, hogy a valóságos nagybelű a megrajzolt nagybelű előtt ül. A jelenet hasonló módon, természeténél fogva folyamatként ismétli meg, ami a képen látható. Neher vetített képei éppúgy önálló alkotórészei az operának, mint Weill zenéje vagy a szöveg. Ezekből áll az opera szemléltető anyaga.

Ezek az újítások természetesen az operaházakat látogató közönség új magatartását is feltételezik.

[6] Az operai zenekarokban működő iparosok nagy tömege csak asszociáló muzsikát tesz lehetővé (az egyik hangáradat a másikból következik), szükséges tehát a zenekari apparátus redukálása legfeljebb 30 szakemberre. Az énekes referál, privát érzelmei maradjanak privát ügyek.

[7] A „címek" fontosságára vonatkozólag lásd a megjegyzéseket a *Koldusoperá*-hoz (Dreigroschenoper).

4. Az újítások következményei: kárt vall az opera?

Az új opera figyelmen kívül hagyja, kétségtelenül, a közönség bizonyos kívánalmait, amelyeket minden további nélkül kielégített a régi. Hogyan viselkedik a közönség az Operában, és meg lehet-e a viselkedését változtatni?

A földalatti vasút állomásáról felnőtt, a létküzdelemben kipróbált, kérlelhetetlen férfiak rontanak ki, neki a színház pénztárának, hajtva a vágytól, hogy bűvészek kezei közt viasszá változzanak. Ruhatárba teszik kalapjukkal együtt megszokott magatartásukat, tartásukat az „életben", és a ruhatárat elhagyva, királyok méltóságával foglalják el helyüket. Rossz néven kell-e ezt venni tőlük? Ahhoz, hogy ezt nevetségesnek találjuk, nem volna szabad többre tartani a királyok méltóságát a sajtkereskedőkénél. Ezek az emberek önmagukhoz viselkednek méltatlanul az Operában. Lehetséges, hogy változtatnak a viselkedésükön? Rá lehet bírni őket, hogy vegyék elő a szivarjukat?

Azzal, hogy a „tartalom" technikai szempontból nézve önálló alkatrésszé vált, s hozzá „viszonylik" szöveg, zene és színpadkép, azzal, hogy lemondunk az illúzióról a megvitathatóság kedvéért, és azzal, hogy a nézőnek beleélés helyett mintegy szavaznia kell, önmaga belehelyezése helyett pedig önmagát szembehelyeznie, azzal olyan átalakulás indult meg, mely jóval több, mint formális: a színház általános funkcióját érinti, a tulajdonképpenit, a társadalmi funkciót.

A régi opera abszolút kizár minden vitát a tartalom fölött. Ha megtörténnék például, hogy bizonyos állapotok ábrázolásakor a néző állást foglalna ezekkel az állapotokkal kapcsolatban, elvesztené a csatát a régi opera, a néző „kiesnék a szerepéből". A régi operának is voltak persze nem pusztán kulináris elemei – fellendülésének korszakát meg kell különböztetni hanyatlásáétól. A *Varázsfuvolá*-ban, a *Figaró*-ban, a *Fidelió*-ban voltak aktivista világnézeti elemek. A világnézeti elem azonban például Wagner operáiban mindig is kulináris feltételekhez volt kötve, olyannyira, hogy azt lehetne mondani, kihalóban volt ezek *tartalmi értéke*, és aztán felszívódott az élvezetben. Ha kihalt is belőle a tulajdonképpeni tartalmi érték, attól még nem vált az opera okvetlenül értelmetlenné, csak más lett az értelme, az tudniillik, hogy opera. A tartalom kikopott az operából. A mai wagneriánusok beérik azzal, hogy emlékeznek rá, az eredeti wagneriánusok konstatáltak valami értelmet, tehát tudtak valami ilyenről. Akik Wagner jegyében dolgoznak a színpadon, őrzik is még makacsul világnézetieskedő magatartásukat. Egy világnézet, amely semmire sem jó már, amelyet élvezeti cikként kótyavetyélnek már csak el! (*Elektra*, *Jonny spielt auf.*) Megőrzik az egész gazdagon kidolgozott technikát, amelyik lehetővé tette ezt a tartást: a világnézet pózában járkál a nyárspolgár nézelődő hétköznapjai közepett. Csak ebből a szemszögből, a kihaló értelem felől tekintve (ne értsük tehát félre: ez az értelem *képes volt* kihalni) válnak érthetővé az operát sújtó folytonos újítások – úgy is, mint kétségbeesett kísérletek arra, hogy visszamenőleg adjanak értelmet ennek a művészetnek, „új" értelmet, míg végül aztán a zeneiség maga lesz ez az értelem; mondhatnánk tehát, hogy a zenei formák sora mint folyamat kap értelmet, és bizonyos arányok, eltolódások stb. eszközből szerencsésen céllá lépnek elő. Előrehaladás ez, amely semmiből sem következik, és belőle sem következik semmi, amely nem szükségletből keletkezik, hanem régi szükségletet fedez új ingerekkel, tehát merő konzerválás a feladata. Új tárgyi-cselekménybeli (szüzsé) elemeket állítanak be, „ezen a helyen" még ismeretleneket, mert amikor „ezt a helyet" elfoglalta az opera, más helyen se ismerték még őket. (Mozdonyok, géptermek, repülőgépek, fürdőszobák stb. csak a figyelmet terelik el. Jobb szerzők tagadják egyáltalán a tartalmat, s latinul szólaltatják meg, vagy hallgattatják inkább el.) Olyan előrehaladás, amely csak a hátramaradottságot bizonyítja. Úgy

csinálják, hogy nem változik meg közben az összfunkció, vagy még inkább úgy – hogy csak meg ne változzék. És a közhasználati célú zene (Gebrauchsmusik)?

Abban a pillanatban, mikor elérkeztek a hangversenyszerűségig, vagyis a kendőzetlen l'art pour l'art-ig (reakcióképpen érkeztek el ide az impresszionista zene érzelmi mozzanataira), felbukkant, akár a habokból született Venus, a közhasználati zene (Gebrauchsmusik) fogalma, amelyben a laikusok lettek mintegy a használat tárgyai. Úgy használták fel a laikusokat, mint ahogy egy nőt „használnak". Újítás újítás után: a hallgatásban eltompult hallgatónak játszani támadt kedve. A restfülűség ellen vívott harc egyenesen átcsapott a buzgófülűségért vívottba és aztán a zenélőkedvbe. A zenekar csellistája, többszörös családatya, nem világnézetből játszott már, hanem kedvtelésből. A kulinarizmus meg volt mentve.[8]

Felvetődik az emberben a kérdés: miért ez a helybenjárás? Miért ez a szívós ragaszkodás az élvezetiséghez, a bódulatba ringatáshoz? Miért érdeklődnek oly kevéssé az érintettek saját ügyeik iránt, ha azok saját négy falukon kívül esnek? Miért nincs vita?

Felelet: nincs mit várni a vitától. A mai társadalmi formáról szóló vita vagy akár csak egy jelentéktelen alkatrészéről szóló is,

[8] Az ilyenfajta újítások elítélendők, amíg roskataggá vált intézmények felújítását szolgálják csupán. Előrehaladást jelentenek, ha ezeknek az intézményeknek elvi *funkcióváltozását* akarják előidézni. Ilyenkor kvantitatív javításnak, hibák levetkőzésének, tisztulási folyamatnak számítanak, amely csak a lezajlott vagy zajlóban levő funkcióváltozás felől nézve kap értelmet.

Az igazi haladás nem a haladottság állapota, hanem a haladás folyamata. Igazi haladás, ami a haladás folyamatát teszi lehetővé, vagy kényszeríti ki. Mégpedig magával ragadva széles fronton a kapcsolatos kategóriákat is. Az igazi haladás indítóoka valamely valóságos állapot tarthatatlansága, eredménye pedig annak megváltozása.

azonnal és feltarthatatlanul ennek az egész társadalmi formának abszolút veszélyeztetésére vezetne.

Látjuk, hogy az operát esti szórakozásként bocsátják áruba, ennek folytán megváltoztatásának pontosan megszabott határai vannak. Látjuk: ennek a szórakozásnak ünnepélyesnek és illúzióknak szenteltnek kell lennie. Miért?

A mai társadalomból az operát, mondhatni, még gondolatban sem lehet kiiktatni. Az opera keltette illúzióknak társadalmilag fontos funkcióik vannak. A bódulat nélkülözhetetlen, nincs mit pótlásul a helyébe tenni.[9] Hol van az embernek alkalma, hogy ember maradjon, ha nem az Operában? Az emberek értelmi funkciói már rég mind szorongó bizalmatlansággá fokozódtak le, mások rászedésévé, önző számítássá.

A régi opera nemcsak azért van még meg, mert régi, hanem főképpen mert az állapot még mindig a régi, amelynek szolgál. Egészen mégsem az. És ebben rejlenek az új opera reményei. Fel lehet tenni ma már a kérdést, nincs-e az opera már olyan állapotban, amikor további újítások többé nem a műfaj megújulására vezetnek, hanem lerombolására?[10]

[9] „Az élet, ahogy ránk rótták, túl nehéz nekünk, túl sok fájdalmat, csalódást, megoldhatatlan feladatot okoz. Hogy elviselhető legyen, enyhítőszerekre vagyunk utalva. Ilyen szer háromféle van talán: alapos kikapcsolódások, melyek lefitymáltatják velünk nyomorúságunkat, pótkielégülések, amelyek csökkentik, és bódítószerek, amelyek érzéketlenné tesznek iránta bennünket. A művészet kínálta pótkielégülések illúziók a realitással szemben, s pszichikailag ezért nem kevéssé hatásosak, hála a fantázia fontos szerepének a lelki életben." (Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, 22. old.) „Bizonyos körülmények közt ezek a bódítószerek a hibásak abban, hogy nagy mennyiségű energia vész el haszontalanul, amely az emberi sors megjavítására lenne felhasználható." (Uo. 28. old.)

[10] Ilyenek a *Mahagonny*-operában azok az újítások, amelyek lehetővé teszik a színháznak, hogy erkölcsrajzot adjon (az élvezet áru jellegét éppúgy felfedje, mint az élvezőét), és azok, amelyek a nézőt erkölcsi beállításba helyezik.

Akármilyen kulináris is a *Mahagonny* – éppen olyan kulináris, mint illik lenni egy operának – mégis van társadalomváltoztató funkciója: éppen a kulinárisat teszi vita tárgyává, támadást intéz a társadalom ellen, amelyik ilyen operákat igényel; úgy is mondhatni: remekül ül még rajta a régi ágon, de megfűrészeli már legalább (szórakozottságból vagy rossz lelkiismeretből) egy kicsit maga alatt... Ezt cselekedték énekszóval az újítások.

Igazi újítások az alapot ássák alá.

5. ÚJÍTÁSOK MELLETT – MEGÚJULÁS ELLEN!

A *Mahagonny* című opera két éve, 1928–29-ben íródott. Az utána következő munkákban kísérlet történt arra, hogy a tanulságos elem kapjon egyre erősebb hangsúlyt a kulináris kárára. Tehát arra, hogy az élvezeti cikk tantárggyá fejlődjék, bizonyos intézmények pedig szórakozóhelyből publikációs orgánummá.

1930

Brecht–Suhrkamp

A SZÍNMŰVÉSZET MEGÍTÉLTETÉSÉNEK MÉRCÉIRŐL

Akik érdeklődéssel figyelték az *Egy fő, az egy fő* (Mann ist Mann) című darab epikusnak hirdetett előadását a Staatstheaterben, azok közt ellentétes nézetek alakultak ki a főszerepet játszó Lorre színészi teljesítményéről. Egyesek az új szempontok szerint ítélve, játékmódját különösen helyénvalónak, sőt, példamutatónak találták, mások teljes egészében helytelenítették. Én magam az első csoportba tartozom. Hogy a kérdésnek azon az elvi magaslatán maradjunk meg, amely megilleti, azt szeretném – mint valamennyi próba szemtanúja – mindenekelőtt leszögezni, hogy semmi esetre sem a tehetség egyszerű hiányosságai okoztak némelyeknek csalódást játékában: aki az előadáson például a „darabot vivő erőt" hiányolta benne, vagy a „világos értelmű beszéd képességét", az az első próbákon könnyen meggyőződhetett volna ezekről a képességekről. Ha egy nagy, rátermett színész eddig ismeretes tulajdonságai háttérbe szorulnak az előadáson, hogy nézetem szerint más tulajdonságoknak adjanak helyet, egy új színművészetéinek nevezetesen, akkor ez a próbák munkájának szándékolt eredménye volt, a megítélés tárgya tehát ez az új művészet és nem más, és ez a nézeteltérések oka.

Egy elég egyértelmű kérdést, azt ugyanis, hogy bizonyos általában érvényesnek tekintett mércék a színház funkciójában beállt fordulat folytán mennyire mozdíthatók ki uralkodó helyzetükből a színész megítélése tekintetében, ezt a kérdést, amennyire lehet, leegyszerűsítendő, a Lorre ellen emelt, fent említett, két fő

kifogásra szorítkozunk: arra, hogy szövegmondása nem volt világos, és hogy csak epizódokat játszott.

Feltehető, hogy a beszédmodor elleni kifogás kevésbé a darab első felére vonatkozik, mint inkább a másodikra, a nagy szövegmondó részekre. Ezek a következők: az érvek az ítélet ellen, kihirdetéskor, reklamációk a falnál, az agyonlövetés előtt és a személyazonossági monológ a koporsóládán, a temetés előtt. A darab első felében a beszédmodor egészen a gesztusosságban volt feloldva, nem tűnt tehát túlzottan fel; itt, a hosszú, összefoglaló monológokban viszont egy és ugyanaz a beszédmodor olyan érzést keltett, hogy nem támogatja az értelmet, hogy monoton. Az első részben nem ártott a beszédmódnak, hogy nem ismerték fel közvetlenül gesztust kidolgozó jellegét (hatását nem észlelték), a második részben azonban ez a fel nem ismerés ugyanazt a beszédmódot teljesen megfosztotta minden hatásától. Itt is ki volt ugyanis dolgozva a mondatok külön-külön értelmén túl egy bizonyos alapgesztus, amely, hogy észlelhető legyen, nem mondhatott le ugyan egészen az egyes mondatok értelméről, de inkább csak eszközként vette igénybe ezt az értelmet, a cél érdekében. Az elmondandó szövegek tartalmilag csupa ellentmondásból álltak, a színésznek pedig ügyelnie kellett, nehogy a néző azonosítsa magát egyik-másik mondattal, nehogy belebonyolítsa a nézőt az ellentmondásokba, hanem ellenkezőleg, kívül tartsa rajtuk. Egy ellentmondásos belső folyamat lehetőleg objektív, egységes egészként való feltárása volt a cél. Így bizonyos mondatokat, mint különösen tanulságosakat, mintegy „a legjobb helyre állítottak ki", tehát hangos nyomatékkal szólaltattak meg, kiválasztásuk intellektuális teljesítményszámba ment (a művészi folyamatból fakad persze az ilyesmi is). Így például ezeket a mondatokat: „Azt akarom, legyen az egésznek vége!", és „De tegnap este esett az eső!" A mondatokat (kijelentéseket) tehát nem értésére adták a nézőnek, hanem távlatban tartották tőle, a nézőt nem irányították, hanem átengedték őt saját felfedezéseinek. Az „érvek az ítélet ellen" cezúrákkal szakaszokra voltak osztva, akár a vers, hogy különböző érvek egymás után sorolásának jellegét öltsék, holott az egyes érvek közt logikus összefüggés egyáltalán nem volt, de ez benne volt a számításban, sőt, ezt kellett éppen kiaknázni. Olyasféle benyomásnak kellett keletkeznie, mintha csupán egy más időpontban fogalmazott védőiratot olvasna itt fel valaki, anélkül hogy felolvasás közben felfogná az értelmét. Azoknak a nézőknek, akik képesek efféle észleletekre, támadt is ilyen benyomásuk. El kell azonban ismerni mégis, első látásra könnyen elkerülhette valakinek a figyelmét, hogy milyen nagyszerűen vette fel valóban Lorre ezt a „leltárt". Lehet, hogy különösnek tetszik ez. Hiszen jogosan tartják általában éppen a megláttatás művészetét döntőnek, itt pedig olyasmit kell nagyszerűnek tekinteni, amit előbb keresni kell, és meg kell találni. Mégis ragaszkodnia kell az epikus színháznak, mélyen gyökeredző okoknál fogva, a mérce ilyetén való átállításához. A színház társadalmi átfunkcionálásával függ össze, hogy a néző nem lehet itt megdolgozás tárgya a megszokott értelemben. Nem a színházban kell felkelteni érdeklődését, hanem magával kell oda hoznia, s aztán ott kell kielégítenie. (Így revideálni kell a „tempóról" vallott nézeteket is az epikus színház számára. Egészen más tempót igényelnek a gondolkodási folyamatok például, mint az érzelmi folyamatok, s nem bírják el ugyanígy a hozzáadott siettetést sem minden további nélkül.)

Igen érdekes kísérletnek bizonyult egy kis film, amelyet premier előtt vettünk fel, megszakításokkal véve filmre a cselekmény főbb fordulópontjait, nagymértékű rövidülésben hozva így felszínre a gesztikus elemeket. Meglepően jól igazolja ez a film, milyen találóan adja vissza Lorre éppen ezekben a hosszú szövegmondó részekben a minden mondat mélyén (a nem hallhatók mélyén is) ott rejlő mimikus jelentést. Ami pedig a másik kifogást

illeti: nem lehetetlen, hogy az epikus színház, az individuumról vallott egészen másféle véleménye folytán, egyszerűen megszünteti „a darabot vivő színész" fogalmát. Ő már nem „viszi" a darabot a régi értelemben. A főszerepet egységesen és folyamatosan, belülről kibontakoztató képességnek, a régi típusú színészek jellemzőjének, itt nincs már meg ugyanaz a jelentősége. Mégis, az epikus színésznek még hosszabb lélegzetre van talán szüksége, mint a régi fajta főszereplőnek, hiszen arra kell képesnek lennie, hogy egységesnek mutassa be típusát a törések és ugrások ellenére vagy inkább éppen azok segítségével. Mivel minden a fejlődésen, a folyamaton fordul meg, világosan láthatóknak kell lenniök az egyes fázisoknak, el kell tehát egymástól különülniök, nem történhet ez mindazonáltal mechanikusan. A színművészet egészen új törvényszerűségeinek kialakításáról van itten szó (ár ellen játszani, szereplőtársak által jellemeztetni magát stb.). Ha Lorre egy meghatározott pillanatban fehérre sminkeli az arcát (ahelyett hogy „belülről" befolyásoltatná játékát egyre inkább a halálfélelemtől), ez epizodista színében tünteti őt talán fel először, pedig egészen más. Bizonyos feltűnőségre ad legalábbis okot a dramaturgiának. De sokkal több ennél persze. A figura kibontakoztatása igen gondosan fel van osztva négy fázisra, négy maszk szolgál erre a célra (a rakodómunkás-arc – a perbe fogás végéig; a „természetes" arc – a felébredésig, az agyonlövetés után; az „íratlan lap" a mundérba bújtatásig, a halotti beszéd után; végül: a katonaarc). Hogy a munka módjáról képet adjunk: véleménykülönbségek voltak afelől, hogy melyik fázisban (a másodikban vagy a harmadikban) kell fehérre kenni az arcot. Lorre hosszas mérlegelés után a harmadik mellett döntött, mert „ez a legfontosabb döntés és a legnagyobb megerőltetés" fázisa. A halál- és az életfélelem közül, úgy vélte, az utóbbit kell mélyebbnek minősíteni.

Az epikus színésznek az a törekvése, hogy feltűnővé tegyen bizonyos emberek közti folyamatokat (embereket tekintsen környezetnek), okozója lehet szintén annak a téves nézetnek, hogy rövid lélegzetű epizodista ő – ha nem veszi számításba valaki, hogyan kapcsolja össze egymással Lorre az egyes folyamatokat, és hogyan veszi fel őket játéka összfolyamatába. Ellentétben a drámai színésszel, akinek eleve megvan a figurája, és azt aztán csak a világ és tragédia viszontagságainak teszi ki, az epikus színész maga alakítja ki figuráját, a néző szeme előtt, annak a módnak a bemutatása által, ahogyan a figura viselkedik. „A mód, ahogyan érdekeltté téteti magát valaki", „a mód, ahogy elad egy elefántot", „a mód, ahogy lefolytatnak egy vizsgálatot", ez mind együtt azonban nem holmi egyetlen, változhatatlan figurát eredményez, hanem folyvást változót, amely „azonmód, ahogy változik", mind érthetőbbé válik. A máshoz szokott néző ezt nem fogja minden további nélkül fel. Hány néző tud „feszültségigényétől" annyira megszabadulni, hogy észreveszi, miképp használja fel például az új típusú színész hasonló helyzetben az eltérő viselkedést, hogyha átöltözés céljából szólítják bizonyos gesztussal a falhoz, és hogy ha ez a gesztus majd később agyonlövetés céljából is odaszólítja? A nézőtől itt olyan magatartás igényeltetik, amely körülbelül a könyvolvasó visszalapozásának felel meg. A epikus színház színészének egészen más ökonómiára van szüksége, mint a drámainak. (Egyébként Chaplin is sokban inkább felelne meg az epikus színház igényeinek, mint a drámaiénak!)

Lehet, hogy teljes érvényre jutásához az epikus színház jobban rá van utalva az előlegezett hitelre, mint a másikfajta színház, és kell is ennek a kérdésnek szentelni némi figyelmet. Lehet, hogy eleve ismerteknek kell lenniük az epikus színész ábrázolta folyamatoknak. Akkor a legalkalmasabbak mindenekelőtt a történelmi folyamatok lennének. Lehet, hogy még jó is, ha a színészt össze lehet ugyanabban a szerepben más színészekkel hasonlí-

tani. Hogyha szükségesnek bizonyulna az epikus színház érvényre juttatásához mindez meg még más is, akkor hát hozzá kellene fogni megszervezésükhöz.

1931 március

A DIALEKTIKUS DRÁMAI MŰVÉSZET

1. Mi dialektika?

Arra az álláspontra szoktak ma helyezkedni – és a színház és drámaírás ítészei arra helyezkednek majdnem mind –, hogy naiv magatartást kell a színházban tanúsítani, és meg van róla győződve mindenki, hogy ez lehetséges. Ha ért a színház a mesterségéhez, akkor más dolga sincs a nézőnek, mint az előadásra eljönni (és a kritikusok el is jönnek mindig, őket azért fizetik). Nos hát, az új színház szempontjából aligha lehetne valamit a néző naiv magatartása ellen felhozni, ha az ilyen magatartás lehetséges volna. Itt azonban arról kell szólni, hogy nem lehetséges, és miért nem lehetséges. Ha nem lehetséges, akkor viszont el kell várni a nézőtől, hogy lépjen rá a (kényelmetlenebbik) útra, és tanuljon valamit, mielőtt a színházba eljön. Akkor „tisztában kell lennie" a nézőnek egy s mással, felkészültnek kell lennie, „képzettnek". De éppen ez a felkészülés az, ami elég nehéz ügy. A következőkben „dialektikáról" kell tehát szólni, anélkül hogy kifejtenénk, mi az, hiszen a dialektika nemcsak a proletárműveltség alkotórésze, hanem (az idealista dialektika legalábbis) a polgárié is, rosszindulatú módon a polgárról is feltételezik ismeretét.

Az alábbiakban sem annyira az új drámai művészetnek mint dialektikus művészetnek a magyarázatáról van szó (noha esik szó róla is, mert sohasem emlegették még), s nem is annyira kifejlődésének dialektikájáról (ezt a valódi irodalomtudománynak lenne feladata bemutatni), hanem leginkább egyféle primitív kísérletről van szó, feltárni a dialektika forradalmasító hatását

mindenütt, ahová behatol, és szerepét a polgári eszmék és intézmények legjobb sírásójaként.

2.

Ez a fontos bizonyságtétel jogosít fel rá, hogy néhány lapot szentelve neki, *komolyan* foglalkozzunk egy olyan területtel, amely az ilyesféle foglalkozást különben nem követeli éppenséggel, sőt, önmagában nem is nagyon igazolja – a dráma és a színház kérdéseivel.

Hiszen van az egyik oldalon egyféle drámatermésünk, amely természeténél fogva igen szorosan érinti a konkrét értelemben vett színházat, az épületet, a színpadot, az embert, amennyiben megköveteli ezek teljes forradalmasítását, a nézőt is beleértve (mert ez az igény a legsürgetőbb), a másik oldalon áll a színház ma, amely árut követel csupán, nyersanyagot, mert azt ismét áruvá kell átformálnia *a fennálló apparátusnak*. Az egyik oldalon van a termés, amely, nem minden tradíció nélkül, mennyiségileg elegendő javítást halmozott fel ahhoz, hogy hozzáláthasson az egész döntő jellegű, minőségi megjavításához, és éppen elég energikusan követte nyomon (vagy előzte meg) a társadalmi-politikai alap folytonos, de immár egyre gyorsabb átalakulását ahhoz, hogy most már *a konzekvenciákat* is levonhassa; a másik oldalon a szórakozást ígérők serege áll, akik valami másutt soha nem alkalmazott, ósdi idealizmus nevében hadakoznak a konzekvenciáikban kényelmetlen, de éppen konzekvenciáik miatt létrejött, magyarázatot provokáló, de a szórakoztatóiparosok számára megmagyarázhatatlan művek ellen, annak az idealizmusnak a nevében, amelyiknek a konzekvenciáit ma éppen számon kérik. Amit ezek (kinek a megbízásából?) kívánnak, ha újat kívánnak, az nem más, mint egy variánsa a réginek, apparátusaik áruval való ellátása csak, hogy apparátusaik ne legyenek kihasználatlanok; ami ellen hadakoznak, az az új, aminek (levetett) variánsa a nekik kedves régi. Új drámát kívánnak, mert a régi dráma éppoly kevéssé illik hozzájuk, mint a régi dráma ideológiája az ő praxisukhoz. És mert a régi dráma, amelynek a „megújulását" óhajtják, polgári volt, ők pedig polgárok, az újat is ismét polgári drámaként képzelik el. A nagy polgárok azonban, a nagy polgári dráma megteremtői, nem a kicsi polgároknak írtak, akik világra hozták őket; új polgári dráma nem fog már születni többé.

Amit mi dialektikus drámai művészetnek neveztünk, ez a bizonyosan csak fele részben meglévő, nagyon is hiányos, konkretizálásra szoruló és konkretizálatlan, késznek bizonyosan nem mondható művészet, mert másik felét, a teljessé tevőt ugyanis, mintegy ölébe hullva kapja, ez eredetére s talán cselekményanyagára nézve is polgári (és nem éppen „proletár"), de nem az rendeltetését és felhasználhatóságát illetően. Polgári társadalmi rendben éppoly kevés értelme van ennek a művészetnek, mint a nagy materialista dialektika alkalmazásának fizikára, történelemre, fiziológiára és közgazdaságra.

3. Alapgondolat: a dialektika alkalmazása forradalmi marxizmushoz vezet

A durva és lapos realizmus mélyebb összefüggéseket sohasem fedett fel, különösen kínos volt tehát, amikor tragikus hatásokra pályázott, hiszen nem ábrázolt, mint hitte, örök és változhatatlan természetet.

Naturalizmusnak nevezték ezt a stílust, mert az emberi természetet természetesnek ábrázolta, vagyis közvetlenül, úgy ahogy mutatkozik (fonetikusan). Az „emberi" játszott nagy szerepet

benne,[11] ez volt, ami mindent „egyesített". (Beérték ugyanis az effajta egyesítéssel.) És „a milió mint sors" részvétet keltett, érzést, amely akkor keletkezik, amikor nem tud az „ember" segíteni, tehát lélekben „együtt kell szenvedni". A miliőt pedig természetnek fogták fel, változhatatlannak és elkerülhetetlennek.

Itt bomlott fel mégis a dráma *drámai* formája – fontos, haladó eleme volt ez a hamarosan likvidált újszerűségnek –, egyrészt, mert ezek a drámaírók hatása alá kerültek a polgári-civilizatorikus, nagy francia regénynek, legfőképp azonban, mert egyszerűen a valóság maga kezdte itt kezébe venni a kormányrudat.

Hogy a valóság (a realitás) maga megszólaljon, ahhoz epikus formát kellett választani, ebből viszont az a szemrehányás származott a drámaírók ellen, hogy ők nem is drámaírók, hanem álcázott regényírók. Elmondhatjuk, hogy eltűnt a „drámaiatlan" formával megint a realista témaanyag[12] is, avagy megfordítva: a drámaírók hagytak fel tulajdon kísérleteikkel.

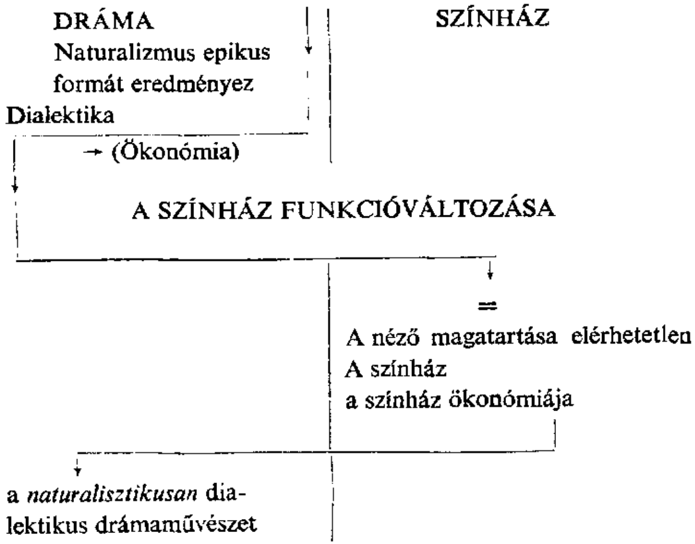
Irodalomhoz annyiban volt csak köze ennek a mozgalomnak, hogy az illető műveket írói tehetséggel megáldott emberek írták, de még mielőtt jelentős művek születhettek volna és új anyagot tárhatott volna fel a mozgalom a színház számára, kezdeményezői maguk vonták vissza elveiket, és esztétikájuk rendbe szedésével töltötték el életük hátralevő részét. A „drámai" formával egyidőben azonban kezdett meginogni a középpont, az individuum is. A művészek – itt részben a polgári-impresszionista festészet hatása alatt – a „természeti tárgyat" nem folyamatban látták, nem saját cselekvése közben, hanem dialektikátlanul, a „természet" részeként, holt darabnak, így hát az atmoszférába helyezték át az elevenséget, az (alantas) szavak „közé" helyezték el a hatást, s ezáltal ismeretek helyett „élményeket" közvetítettek, úgyhogy az élvezetnek vált egyik tárgyává a „természet" (ebből keletkezett Alfred Kerr és mások tősgyökeresen polgári, *kulináris kritikája*), mindennek eredményeképp pedig, bizonyos értelemben, egyfajta emberevő-drámaköltészet született meg![13]

Hogy a plasztikus hatásokra alkalmatlan fotográfia életet kapjon, hogy „levegője" legyen és valőrjei, segítségül hívták a pszichológiát. Törpe méretű figurákat szokatlanul izgató lelki élettel ruháztak fel. Az oszthatatlan, az individuum alkotórészeire bomlott, és létrehozta a *pszichológiát*, amely az alkotórészekkel törődött, anélkül persze, hogy összeillesztette volna őket újra individuummá. Így bomlott szét az individuum a „drámaisággal" együtt.

[11] Éppen abban az évtizedben érte el az „emberi" legmagasabb árfolyamát, amelyik a legelszántabban nyúlt bele a proletárélet sűrűjébe. Tetejében még a szenvedő emberből préselték ki ezt az emberit. A szegények fizikai kizsákmányolását pszichológiai kizsákmányolás tetézte. Dupla miniszteri fizetéseket dobtak ki színészekre, akik a legélethűbben tudták imitálni a kizsákmányoltak kínjait, és minél közelebb ültek a kizsákmányolók áldozataik színi bemutatásához, annál többre tartották tulajdon társadalmi tekintélyüket. A szegényszag keltette undorba belekeveredett a szerző részvéte miatt érzett meghatódás. Minden emberi érzésből csak a fájdalom maradt meg. Emberevők drámaköltészete volt ez.

[12] „Lent a völgyben szépen szólt, de fent a hegyen nem."

[13] Belőlünk, fiatalabb emberekből, talán valóban hiányzik itt némi megértés, hiányzik mindenekelőtt a hanyatló polgárság mohó élményvágya, ez a kóros vágy, gazdagodni még mások élményeiből is, és élvezettel részesülni minden elérhető anya fájdalmából. A színház a mi számunkra nem kártérítési hivatal meg nem élt élményekért.



Összefoglalásul: a naturalista drámaművészet átvette a francia regénytől a témaanyagot és vele az epikus formát. Ezt az utóbbit (a naturalista dráma leggyengébb oldalát!) az új drámaművészet vette át, de a témaanyag nélkül – mint tisztán formai elvet. Ezzel az epikus ábrázolásmóddal együtt átvette azt a tanító szándékú elemet is, amely mégiscsak benne rejlett már a naturalista drámában, az élménydráma egyik fajtájában, ezt az elemet azonban maga juttatta bizonyos fokig érvényre, amikor egy sor légüres térben végzett, pusztán konstruktivista kísérlet után az epikus formát most már a valóságra alkalmazta, és felfedezte aztán a valóság dialektikáját (és tudatára ébredt saját dialektikájának). A légüres térben végzett kísérletek azonban többek voltak egy-

szerű kerülő útnál. A gesztusszerűség szerepének felfedezésére vezettek. Az ő számukra a gesztusszerűség volt éppen a drama-tikus-teátrálisban rejlő dialektikus elem.

Ez persze csak séma; az ideológiai fejlődésmenetet mutatja be összefüggésében, nem veszi azonban tekintetbe, hogy új megfogalmazások semmi esetre sem keletkeznek egyszerűen a régiekből (például a régiek hibáinak felismeréséből) – vagyis új „külső" momentumok, azaz politikai-gazdaságiak hozzájárulása nélkül!

5.

A háború utáni nemzedék újra felvette ezen a ponton a munkát. Elkezdte bevezetni a dialektikus szempontot.

Igent mondtak a valóságra, és ezzel belép egészében a dialektika. Ha igent mondtak a valóságra, tendenciáira is azt kellett mondani. De a valóság tendenciáinak igenlése kizárta jelenlegi formájának tagadását. Aki igent mondott a háborúra, nem mondhatott nemet a világforradalomra. Ha szükségszerű volt az előbbi, akkor csak az utóbbi miatt volt az. Ha az imperialista kapitalizmus megrendezte óriási kollektívái hatalmas összefogásának iszonyú próbáját, akkor az a világforradalom főpróbája kellett hogy legyen! Ha népvándorlást rendezett odahaza, akkor csak az utolsó osztályharc nagy, vertikális népvándorlására lehetett gondolni!

A háború megmutatta, milyen szerepre hivatott a jövőben az individuum. Az egyes ember mint olyan, csak sokak reprezentánsaként ért el eredményes hatást. De a nagy gazdasági-politikai folyamatokra gyakorolt eredményes hatása önnön kizsákmányolására szorítkozott. Az „individuumok tömege" azonban, azáltal, hogy beosztható volt, oszthatatlanságát vesztette el. Az egyes embert folytonosan „beosztották", s ezzel olyan folyamat kezdődött el, amely semmi esetre sem az ő érdekeit szolgálta, amelyet hatása

nem befolyásolt, s amely az ő életének befejeztével be nem fejeződött.

A kor materiális nagysága, óriási technikai teljesítményei, nagy pénzemberek hatalmas tettei, s még a világháború is mint iszonyú „anyagcsata", mindenekelőtt pedig az egyes ember kilátásainak és kockázatainak megnövekedése – efféle észleletek lettek ennek az új, fiatal drámaírásnak az oszlopai, ennek a teljesen idealista és teljesen kapitalista drámaírásnak. Úgy akarták a világot megmutatni, ahogy az van, helyeslő értelemben, kíméletlenségét nagyságként akarták kíméletlenül ábrázolni: istenül választották az istenét a dolgoknak, „ahogy azok vannak". Új ideológiát akartak teremteni, amely közvetlen összefüggésben van a tényekkel; s a polgárság ellen irányult ez a kísérlet, mert úgy tetszett, éles ellentmondás van a polgárság (kicsinynek minősített) gondolkodásmódja és (nagynak feltételezett) cselekvésmódja között. A probléma ilyetén való felvetésében nemzedéki probléma volt pusztán a probléma.

Az volt a cél, hogy a valóság ésszerűségét bizonyítsák. Felettébb sajátságos valóságot hozott hát így létre ez a drámaírás. Leginkább valamely történelmi feladat tudata töltötte el jórészt. Nagy időknek és nagy alakoknak volt tanúja, dokumentumokat készített tehát róluk. Folyamatában szemlélt eközben mégiscsak mindent. („Így építettük Manhattan szigetének hórihorgas rejtekodvait...") Baal és az *Ostpolzug* (Keleti-sarki expedíció) Alexanderje történeti szemlélet tárgyai voltak. Vagyis Baal nemcsak maga lépett mint történeti személy a színre – „fogyasztás" és „termelés" közben, mindenekelőtt pedig a vele szembesített emberekre való hatása közben –, irodalmi léte is történeti ténynek volt szánva, pontosan meghatározott szellemi jelenségként. „Kiszemelve" is történetileg volt, okai voltak és okozatai. Amit Baal tett, és amit mondott, anyag volt róla-ellene, azonosnak tetszett gondolkodása és létezésmódja, életútja is úgy volt a színpad számára csoportosítva, hogy olyan mértékben kellett csökkennie az érdeklődésnek iránta, amilyen mértékben színpadon ágáló társaiban ébresztette az érdeklődést maga iránt. (A berlini előadáskor ezt mondta Neher, a festő: „Az utolsó jelenetek színpadképével nem csinálok különösebb teketóriát. Ebben az állapotban ez az alak nem igényel már különösebb érdeklődést. Elég lesz egy pár deszka." És ez roppant igazság volt. A darab elején pedig néhány nagy falat állított fel, s azokat a figurákat festette rájuk, akik közt majd Baal a darabban forgolódik: Baal „áldozatait", és ezt mondta: „Így ni, elég kell legyenek ezek neki. Itt a dolgok istene uralkodott, ahogy azok vannak.")

De az a valóság, amely így jött létre, csak nagyon töredékesen tartalmazta a külvilág valóságát. A való események csupán szellemi folyamatok gyér jelzései voltak. S mindez az üres színpad gerendái közt, amelyek csak az elképzelendő kép elemeit tárták a szem elé. „Az 19.. és 19.. közti években azt találjuk..." jelzésű jelenetben Neher dekorációja gyermeteg rajzú térkép volt – tulajdonképp mímelése csak a térképnek, a földrajz nem ismert ilyen tájat – de szelet csinált hozzá mégis egy szélgépezet.

Emberi „útkanyarulatok" primitív ábrázolata volt ez, s ami reális eseményt mutatni próbált, az szemléltető anyag volt csupán (afféle rávezetés vagy diáknak való puska). Feliratot viszont sokat lehetett olvasni. Ugyanígy volt az *Ostpolzug*-ban is, ahol néhány gyatra polgári eseménysornak kellett lehetővé tennie a nagy típusú cselekményt és mondanivalót...

Nem szabad egyébként elfelejteni, hogy amint gondolkodás színhelye lett ismét a színház, mégpedig a rebellis gondolkodásé, azonmód elillant belőle az ünnepélyesség undok szellete, a naturalizmus és expresszionizmus keltette szag, és helyét bizonyos derű, vagy ha akarjuk, neveletlenség töltötte be, aminek oka volt részben az a felismerés is, hogy nincs már a gondolatok terén a színháznak olyan tisztes szerepe, mint amilyet bitorolt.

6.

A dialektikus drámaművészet kezdeteit főképp formai, nem pedig témabeli-cselekménybeli kísérletek jelezték. Pszichológia nélkül, individuumok nélkül dolgozott, és az *állapotokat folyamatokra* bontotta fel, hangsúlyozottan epikus módon. A nagy típusokat lehetőleg idegenül, tehát lehetőleg objektívan ábrázolta (nem úgy, hogy bele kelljen magát élnie az embernek), és más típusokkal szemben tanúsított magatartásuk által mutatta be őket. Cselekedeteiket nem magától értetődőknek, hanem feltűnően különösnek állította be: a fő figyelmet a cselekedetek összefüggésére, bizonyos csoportokon belül zajló folyamatokra igyekezett fordítani. A néző magatartását tehát csaknem tudományosnak, érdeklődőnek, magát át nem adónak tételezte fel (a drámaírók azt hitték: kaput nyitottak az ilyen magatartásnak). Ennek folytán a mozgalom a színház egészét, a nézőt is megváltoztató jelleget kapott. Nem követelt kevesebbet: *a színház funkciójának* mint társadalmi intézménynek *megváltoztatását.*

Meg kell érteni, hogy úttörő *technikai vállalkozásról* van még mindig csak szó, és semmi esetre sem valami politikai akcióról. Maradt minden a polgári szférában tárgy és téma dolgában is. A kor emberének tipikus magatartását kellett, merőben objektívan, az új szemlélet metódusainak alávetni, egyelőre kizárólag a fennálló társadalmi renden belül, adottnak tételezve fel azt egészen, nem vitatva tovább létjogát. Az új drámaművészet csupán azt a feladatot tűzte maga elé, hogy „emberi sorsok kanyarulatait" kövesse nyomon. A régi (drámai) drámaművészet nem adott lehetőséget a világ oly módon való ábrázolására, ahogy a világot ma már sokan látják. Egy emberélet sokak számára tipikus lefolyását vagy az emberek közti tipikus folyamatot nem lehetett bemutatni a dráma eddig fennállott formáiban. Az új drámaművészet elérkezett az epikus formához (egyébként megint csak egy

regényíró munkáira támaszkodva, Döblinéire tudniillik). És mert az új művészet „mindent folyamatában" látott, *dokumentáló jellegét* emelte ki ennek az ábrázolásmódnak. A nézőnek ugyanazzal a magatartással kellett belépnie a színházba, mint amilyet más korszerű rendezvények során is meg szokott őrizni. Ez a magatartás, mint említettük, egyfajta tudományos magatartás volt. Planetáriumban és sportcsarnokban ugyanazt a higgadtan figyelő, mérlegelő, ellenőrző magatartást ölti fel az ember, mint amelyik technikusainkat és tudósainkat vezette rá felfedezéseikre és találmányaikra. Csakhogy a színházban emberek sorsa és magatartása az érdeklődés tárgya. A modern néző, ez volt a feltevés, nem kívánja, hogy valamilyen szuggesztiónak legyen akarat nélküli áldozata, és elveszítse tulajdon értelmes eszét, miközben belerántják az összes lehetséges érzelmi állapotokba.

Nem óhajtja, hogy gyámkodjanak fölötte, és megerőszakolják, hanem egyszerűen anyagot, emberi anyagot akar szeme elé kapni, hogy azt *önmaga szedhesse rendbe.* Ezért is szereti az embert olyan helyzetekben látni, amelyek nem okvetlenül világosak, és ezért nem igényli sem a régi színjáték logikai okadatolását, sem lélektani motivációját. Az olyan ember persze, akiben szikrája sincs a kutató természetnek, hanem csupán csak élvezni tud, zavarosnak fogja találni ezeket a darabokat, mert ezek éppen az emberi kapcsolatok zavaros voltát jelenítik meg. Korunk embereinek kapcsolatai nem világosak. A színháznak meg kell tehát találnia a módot, hogy ezt a nem világos helyzetet lehetőleg klasszikus formában, azaz epikus nyugalommal ábrázolja.

7. A színház mint közügy

8. A színház funkcióváltozása

A színház egészét át kell alakítani – nemcsak a szöveget vagy a színészt, vagy magát az egész színpadi előadást –, a nézőt is be kell ebbe vonni, az ő magatartásának is meg kell változnia.

A néző eme magatartás-változásának megfelel a színpadon az emberi magatartások ábrázolása; a mimikus anyag felbontása *viszonylatokra.* Az individuum mint középpont megszűnik. Viszonylat az egyes emberből nem származik; csoportok lépnek föl, amelyekben vagy amelyekkel szemben az egyes ember bizonyos magatartást tanúsít, s a néző ezt tanulmányozza, mégpedig *a néző mint tömeg.* Tehát nézőként is megszűnik az egyes ember, nem középpont többé. Nem magánember többé, aki a színtársulatbeliek rendezvényét „látogatja", aki valamit előadat magának, aki élvezője a színház munkájának, nem is csak fogyasztó már, hanem termelnie kell. Az előadás néző nélkül, mint közreműködő nélkül, félig előadás csak (ha egészen az volna, azért volna tökéletlen). A néző, mikor bevonják a teátrális eseménybe, teátrálissá válik. Kevesebb történik tehát „benne", és több történik „vele"; ilyen értelemben napjaink színháza, amely nem egyéb, mint pusztán esti szórakozás áruba bocsátásából profitot húzó üzleti vállalkozás, fogyasztóközösséget alakított csak ki, s így csupán kvantitatíve ért el e téren eredményt. Egy lépés még tovább, *igaz, hogy a vállalkozás alapvető jellege ellen irányuló lépés,* és bekövetkeznék a közösség kvalitatív megváltozása: összetétele nem lenne többé esetleges. Azt a követelést lehetne most támasztani, hogy *a néző (mint tömeg) irodalmiasodjék,* vagyis kapjon kiképzést külön a színház „látogatására", kapjon információkat! Nem minden betévedt és obulusát lefizetett jöttment képes itt „megérteni" olyan értelemben, mint „fogyasztani". Nem áru ez már többé, mely minden további nélkül hozzáférhető bárki számára, akinek megvan az átlagos érzékelő-érzéki hajlama. A tárgy, a cselekményanyag közkinccsé nyilváníttatik, „köztulajdonba vétetik", előfeltétele csak a tanulmánynak; a forma, a felhasználás módja az irányadó, a munka vagyis éppen a tanulmányozás formájaként. Ezen a ponton válik érthetővé, hogy *meglévő cselekményanyagok feldolgozása* miért könnyebbség az elvégzendő munka szempontjából. Mivel ebben a fázisban megvan csaknem minden más korábbi elem, amely korábbi fázisok hangsúlyozott jellemzője volt, ez a fázis eklektikusnak tetszhet olyanok szemében, akik az újat a régiből vezetik le, ahelyett hogy megfordítva, a régit vezetnék le az új fázisból – hiszen ezek nem veszik a funkcióváltozás döntő tényét figyelembe.

Egy ismert cselekményanyag *gesztusszerű tartalmának* kiemelése itt lehetővé teszi (készítő és használó számára) a kulcsfontosságú magatartások helyes beállítását – a cselekményanyag *ellenére.* Világos tehát, hogy a színháznak *ez* a funkciója valamennyi résztvevő valamennyi létérdekének majdnem teljesen közös voltától függ. Éppen a színház vitathatatlan elsőbbsége a drámairodalommal szemben, ez a forradalmi jellegű technikai előhaladás, ez éppen a nagy funkcióváltozás legfőbb akadálya, mert így termelőeszközök jutnak elsőbbségbe a tulajdonképpeni termeléssel szemben (a forradalmi gazdaságtan ismerete itt elengedhetetlen), akadálya tehát annak, amit maga tehet csak lehetővé.

Amint felszólították rá a nézőt, hogy ne akarat nélküli (mágiára, hipnózisra beállított), magát átadó magatartást tanúsítson, hanem kritikait, akkor a néző nyomban egy bizonyos határozott *politikai* magatartást vett föl, és nem az érdekek *fölött* álló általánosat, közöset, mint ahogy kívánta volna az új drámaművészet. Még az előadás maga is olyan színben tűnt fel hirtelen, mintha nem is némely drámaíró puszta „ötlete" lett volna, hanem a nagy nyilvánosság kimondatlan parancsának engedelmeskednék. Mi-

nél lehetségesebbnek ígérkezett a színház ilyen funkcióváltozása, ha nem is éppen ennek a dramaturgiának az értelmében, csak annál lehetetlenebbé vált, éppen mert lehetőségének módozatai nem voltak előre láthatók. Lévén a színház maga is dolog, éppen dolog voltánál fogva állt útjába a funkcióváltozásnak.

9. A színház mint termelőeszköz

A polgári színház megteremtette a teljes funkcióváltozás technikai feltételeit, mégpedig elsősorban azáltal, hogy a piac szükségképpeni állandó kiterjesztése közben nagy arányokban fogta be a közönséget fogyasztónak, és megszüntette ezzel a színházban addig hangadó szalonklikket.

Osztályjellege megakadályozza azonban, hogy levonja a konzekvenciákat. Éppúgy, mint ahogy a gyakorlatban régen műveli az abszolút ateizmust, de nem vállalkozhat rá, hogy ideológiailag is vállalja.

Amint nyilvánvalóvá vált, hogy a színház termelőeszközök áthághatatlan és változhatatlan halmaza, és így erről a konkrét pontról nézve eme nyilvános intézmény megváltoztatásának kérdése kiszélesült az intézményt meghatározó egész társadalmi rend megváltoztatásának új (megoldatlan) kérdésévé, azzal az új drámaművészet is – mindezektől nem függetlenül, hanem éppen e ténymegállapítások és a rájuk vonatkozó vizsgálódások közben – elérkezett a maga területén a *valósággal* való, előre nem látott, heves összeütközéshez. Úgy hatott volna rá a gazdaságtan tanulmányozása, mint a lepel ellebbentése a szaiszi képekről. Ott állt, sóbálvánnyá meredve. Mély töprengésbe merülve szemléli Piscator kísérleteit, amelyek mostanság indultak meg, és amelyeket, mint nyomban rájött, saját kísérletei közé kellett számítania: inkább *drámai*, mint színházi kísérletek voltak, magára a drámára irányultak; drámakísérletek voltak az új, a színház egészére vonatkoztatott értelemben. Felfedezhető volt immár a lehető tárgyilagosság szubjektív volta és az objektivitás mint pártosság. Ami tendenciának mutatkozott, az magának a matériának volt a tendenciája (a *szemet szúró* tendencia pedig legrosszabb esetben szükségmegoldás volt, olyankor, ha a matéria megismerése még nem sikerült eléggé).

1931 *(Töredékes)*

A KÍSÉRLETI SZÍNHÁZRÓL

(1934–1940)

TÉZISEK A BELEÉLÉS FELADATÁRÓL A SZÍNI MŰVÉSZETEKBEN

1.

Korunk színháza abból a feltevésből indul ki, hogy egy színpadi műalkotás úgy találhat csak utat a nézőhöz, ha beleéli magát a néző a darab figuráiba. Egy műalkotás közvetítésének más módját nem ismeri, technikájának kidolgozását pedig olyan módszerek tökéletesítésére korlátozza, amelyek révén felidézhető az ilyenfajta beleélés.

2.

A színpad egészének felépítése is, akár naturalisztikus, akár jelzésszerű, azt akarja kikényszeríteni, hogy a néző lehetőleg maradéktalanul beleélje magát az ábrázolt miliőbe.

3.

Ez a beleélés (azonosulás) társadalmi jelenség, és egy bizonyos történeti korban nagy haladást jelentett, ma azonban akadállyá válik egyre inkább a színművészetek társadalmi funkciójának további fejlődésében. Az egyes ember személyiségének gazdasági emancipációjával a feltörekvő polgárság nagyarányú fejlődésbe hozta a termelőerőket, művészete területén tehát érdekelt volt ebben az azonosulásban. Ma, amikor akadályává vált az egyes

ember „szabad" személyisége a termelőerők további fejlődésének, a művészet beleélető technikája elvesztette jogosultságát. Az egyes ember át kell hogy adja funkcióját a nagy közösségnek, szemünk előtt megy ez végbe, súlyos harcok közepette. Az egyes ember álláspontjáról nem lehet többé korunk döntő folyamatait megérteni, egyes emberek nem képesek többé befolyásolni őket. Ezzel a beleélető technika előnyei megszűnnek, de a művészet nem szűnik meg semmi esetre sem a beleélető technikával együtt.

4.

Kilátástalanok azok a kísérletek, amelyek a beleélető technikát próbálják úgy átformálni, hogy most már közösségekkel (osztályokkal) történjék az azonosulás. Eredményük realizmus nélküli elrajzolás és absztrakciók, személyek és közösségek ábrázolásában egyaránt. Ábrázolhatatlanná válik az individuális személyiség szerepe a közösségben, holott a legnagyobb jelentősége éppen ennek van.

5.

A színpadi művészetekre az a feladat vár, hogy új formáját alakítsák ki a műalkotás közvetítésének a nézőhöz. Fel kell adniok monopóliumukat a néző ellentmondást és kritikát nem tűrő vezetésére, és az emberek társadalmi együttélésének olyan ábrázolására kell törekedniök, amely lehetővé teszi, sőt megszervezi, hogy kritikus, esetleg ellentmondó magatartást öltsön a néző mind az ábrázolt történésekkel szemben, mindpedig azok ábrázolásával szemben.

6.

A történéseket tehát mindenekelőtt meglepő és meghökkentő voltukban kell a néző elé tárni. Ezt kell tenni, hogy a történések birtokba vehető oldalukról nyilvánuljanak meg, és így ismertből megismertté válhassanak.

7.

Lerázzák ezzel magukról a színi művészetek a régebbi korokból még rajtuk tapadó, kultikus maradványokat, de átlépnek a világmagyarázatot előmozdító stádiumból is abba a stádiumba, ahol a világ megváltoztatását mozdítják elő.

8.

Ez a társadalmi funkcióváltozás a technika teljes átalakítását teszi szükségessé.

9.

De nem küszöböli ki, mint ahogy félő lehetne, semmi esetre sem, az érzéseket a művészetből. Megváltoztatja persze kíméletlenül az emócióknak azt a társadalmi szerepét, amelyet ma azok az uralmon levők szolgálatában betöltenek. A beleélés uralkodó helyzetének megszűntével nem szűnnek meg az érdekből származó és érdekeket előmozdító érzelmi reakciók. Éppen a beleélető technika teszi lehetővé, hogy érdekektől teljesen független érzelmi reakciók keletkezzenek. A beleélést messzemenően elutasító ábrázolásmód felismert érdekek alapján fogja lehetővé tenni az állásfoglalást, mégpedig az olyan állásfoglalást, amelynek az érzelmi oldala összhangban van a kritikai oldalával.

SZÓRAKOZTATÓ SZÍNHÁZ VAGY TANÍTÓ SZÍNHÁZ?

Néhány éve, ha modern színházról esett szó, a moszkvai, a New York-i és a berlini színházat emlegették. Szóba jött még talán Jouvet egyik vagy másik előadása Párizsban vagy Cochrané Londonban, vagy a Habima Dybuk-ábrázolása, de ez is tulajdonképp az orosz színház körébe tartozott, mert Vahtangov volt a rendező; de nagy általánosságban, ami a modernet illeti, három fővárosa volt csak a színháznak.

Az orosz, az amerikai és a német színház erősen különbözött egymástól, megegyeztek azonban abban, hogy modernek voltak, vagyis technikai és művészi újításokat vezettek be. Sőt, bizonyos értelemben még stílusbeli hasonlatosságot is elárultak, mégpedig nyilvánvalóan azért, mert a technika nemzetközi (nemcsak a színpadon közvetlenül igényelt fajtája a technikának, hanem a rá kiható is, mint a film például), és mert nagy, haladó városokról volt szó, nagy ipari országokban. A legutóbbi időben a berlini színház látszott a legelsőnek a korai kapitalizmus országaiban. Az, ami a modern színházban közös, benne jutott egy ideig a legerősebben és egyelőre a legérettebben kifejezésre.

A berlini színház utolsó fázisa, amelyben a modern színjátszás fejlődésének tendenciája, mint mondottuk, a legtisztábban nyilvánult meg, az úgynevezett epikus színház volt. Mindaz, amit aktuális drámának, Piscator-színpadnak vagy tandrámának neveztek, az epikus színház körébe tartozik.

1. Az epikus színház

Az „epikus színház” kifejezés sokaknak önellentmondónak tetszett, mert Arisztotelész példája nyomán alapjában különbözőnek tartották egy cselekmény előadásának drámai és epikus formáját. Egyáltalán nem abban látták csupán a két forma közti különbséget, hogy az egyiket élő emberek adják elő, a másikhoz meg könyvre van szükség – az olyan epikai művek, mint Homéroszéi vagy a középkori énekmondókéi szintén teátrális igényűek voltak, drámák viszont, mint Goethe *Faust*-ja vagy Byron *Manfred*-je, elismerten könyv alakban érték el legnagyobb hatásukat –, a drámai és az epikai forma közti különbséget Arisztotelész nyomán már a felépítés különböző módjában ismerték fel, amelynek törvényeivel az esztétika két különböző ága foglalkozik. Ez a felépítésmód annak az eljárásmódbeli különbségnek volt a függvénye, ahogy a közönségnek a műveket tálalták, de aztán ettől függetlenül mégis akadt epikai művekben „drámai” elem, drámaiakban pedig „epikus”. A polgári regény a múlt században elég sok „drámai” elemet termelt ki, a történet erős centralizáltságát értve rajta és az egyes részek egymásra utaltságának mozzanatát. Az előadásmód bizonyos szenvedélyessége, az erők egymásra csapásának kidolgozása volt a „drámaiság” ismérve. Döblin, az epikus, kitűnő jellemzést adott, mikor azt mondta, ellentétben a drámaival, az epikus művet mintegy szét lehet vágni ollóval darabokra, s az egyes darabok mégis életképesek maradnak.

Nem kell itt részletezni, hogy az epika és dráma közt oly sokáig áthidalhatatlannak tartott ellentét miért engedett fel merevségéből, elég arra mutatni rá, hogy technikai vívmányok már alkalmassá tették a színpadot elbeszélő elemek beiktatására a drámai produkcióba. A vetítés lehetősége, a motorizálás révén a színváltozás nagyobb lehetőségei, a film, mind a színpadfelszerelést tette

tökéletesebbé, mégpedig olyan időpontban, amikor nem lehetett már az emberek közt zajló legfőbb folyamatokat a mozgatóerők egyszerű megszemélyesítésével ábrázolni, vagy éppenséggel a személyek alárendelésével láthatatlan metafizikai erőknek.

A folyamatok érthetővé tétele megkívánta, hogy a környezet, amelyben az emberek élnek, nagy és „jelentőségteljes" mértékben jusson érvényre.

Ezt a környezetet persze eddig is bemutatta a dráma, de nem önálló elemként, hanem csupán a dráma központi alakja felől nézve. A környezet a hős reá való reagálásából jött létre. Látni úgy lehetett, mint ahogy a vihart lehet, amikor a víz tükrén látja az ember a hajókat vitorlát bontani, és a vitorla dagad. Az epikus színházban azonban most a környezetnek önálló jelenségként kell megjelennie.

Elbeszélőként kezdett a színpad megszólalni. Az elbeszélő nem hiányzott többé róla, mint ahogy a negyedik fal hiányzik a színpadról. A színpadi történésekhez nemcsak a háttér foglalt állást – amennyiben emlékezetbe idézett másutt zajló, más történéseket, vetített dokumentumokkal igazolta vagy cáfolta a drámai személyek kijelentéseit, kézzelfogható, konkrét számokat szolgáltatott elvont dialógusokhoz, számadatokat és tételeket bocsátott rendelkezésére plasztikus, de nem elég világos értelmű történéseknek –, hanem a színészek sem hajtották egészen végre önmaguk átváltozását, ellenkezőleg, távol tartották magukat az ábrázolt figuráktól, sőt, félreérthetetlenül kritikára szólították fel.

Nem kapott rá lehetőséget ezentúl a néző sehonnan sem, hogy a drámai személyekbe egyszerűen beleélve magát, élményeknek adja át magát kritikátlanul (következésképp eredménytelenül). Egyfajta elidegenítési folyamatnak szolgáltatta ki az előadásmód az anyagot és az eseményeket. Az a fajta elidegenítés volt ez, mely szükséges a megértéshez. Minden, ami „magától értetődik", egyszerűen lemondást jelent a megértésről.

Ami „természetes", annak feltűnővé kellett válnia. Így kerülhettek csak napfényre az ok és okozat törvényei. Az emberek cselekvésének egyszerre kellett ilyennek és olyannak lennie, vagyis egynek és egyszersmind másnak.

Nagy változások voltak ezek.

A drámai színház nézője így beszél: – Igen, éreztem ezt már én is. – Ilyen vagyok. – Ez csak természetes. – Mindig így lesz ez. – Megrendít ennek az embernek a fájdalma, mert nincs menekvése. – Nagy művészet ez: itt minden magától értetődik. – Sírok a sírókkal, nevetek a nevetőkkel.

Az epikus színház nézője így beszél: – Ezt nem gondoltam volna. – Így nem szabad ezt csinálni. – Feltűnő ez felettébb, szinte hihetetlen. – Ez így nem mehet tovább. – Megrendít engem ennek az embernek a fájdalma, mert lenne mégis menekvése. – Nagy művészet ez: itt nem értetődik semmi magától. – Nevetek a sírókon, sírok a nevetőkön.

2. A TANÍTÓ SZÍNHÁZ

A színpad tanító hatást kezdett gyakorolni.

Az olaj, az infláció, a háború, a társadalmi harcok, a család, a vallás, a búza, a vágómarha-kereskedelem színpadi ábrázolás tárgya lett mind. Kórusok előtte ismeretlen tényállásokról világosították fel a nézőt. Filmek eseményeket mutattak be montázsban a világ minden tájáról. Vetítések statisztikai anyagot szolgáltattak. A „hátterek" előtérbe léptek, s így kritika tárgyává válhatott az ember cselekvése. Megmutatkozott a hibás és a helyes cselekvés. Emberek mutatkoztak meg, olyanok, akik tudják, mit tesznek, és olyanok, akik nem tudják. A színház filozófusok ügyévé lett, olyan filozófusoké persze, akik nemcsak magyarázni óhajtották a világot, hanem megváltoztatni is. Kezdetét vette

tehát a filozofálás; kezdetét vette tehát a tanítás. S hová lett a szórakozás? Iskolapadba ültették újra az embert, analfabétának nézték? Vizsgáznia kellett, bizonyítványt szerezni?

Közkeletű nézet szerint tanulás és szórakozás között igen nagy a különbség. Az előbbi lehet, hogy hasznos, de csak az utóbbi kellemes. Meg kell tehát védeni az epikus színházat az ellen a gyanú ellen, hogy rendkívül kellemetlen, örömtelen, sőt, megerőltető.

Mondani erre tulajdonképp csak ennyit mondhatunk: tanulás és szórakozás közt az ellentétnek nem kell természettől fogva törvényszerűnek lennie, nem volt mindig az, s nem kell hogy az legyen mindig.

Nem vitás, hogy keserves dolog a tanulás, ismerjük jól az iskolából, pályára való felkészülésből stb. Gondoljuk azonban azt is meg, milyen körülmények közt megy végbe és milyen célból.

Nem más tulajdonképp, mint adásvétel. A tudás csupán áru. Viszonteladás céljából szerzik be. A legnagyobb titokban kell a tanulást gyakorolnia mindenkinek, aki az iskolapadból kinőtt; mert ha bevallja, hogy tovább is tanulnia kell még, önmaga értékét szállítja le mint olyanét, aki kevesebbet tud a kelleténél. Aztán felettébb korlátozzák a tanulás hasznát a tanuló akaratán kívül álló tényezők is. Itt van a munkanélküliség, attól nem véd meg semmiféle tudás. Itt van a munkamegosztás: fölöslegessé és lehetetlenné teszi a mindenre kiterjedő tudást. A tanulás gyakran azok fáradozása, akik semmiféle fáradozás árán sem jutnak már tovább. Kevés az olyan tudás, amely hatalmat szerez, de sok az olyan, melyet csak hatalommal lehet megszerezni.

Más-más néprétegek számára más-más szerepe van a tudásnak. Vannak rétegek, melyek el sem tudják képzelni az állapotok javulását: megfelelnek nekik az állapotok. Történjék a petróleummal bármi: ők csak nyernek rajta. Úgy érzik mégis, elöregedtek már némileg. Aligha adatik meg már sok év nekik. Minek még sokat

tanulni? Kimondták már utolsó szavukat: „nyekk". De vannak még rétegek, melyek „nem voltak még nyeregben", elégedetlenek hát az állapotokkal, roppant gyakorlati érdek fűzi őket a tanuláshoz, okvetlenül tájékozódni akarnak, tudják, hogy elvesztek tanulás nélkül – ezek tanulnak a legjobban és legmohóbban. Országok és népek közt is vannak ilyen különbségek. A tanulásban lelt élvezet sok mindentől függ tehát; mégiscsak van élvezetes tanulás, derűs és harcos kedvű tanulás.

Ha ilyen kedvre gyújtó tanulás nem volna, alkalmatlan volna rá egész struktúrájában a színház is, hogy tanítson.

Színház marad a színház akkor is, ha tanító célzatú színház, és ha jó színháznak, akkor szórakoztató.

3. Színház és tudomány

De mi köze a tudománynak a művészethez? Nagyon jól tudjuk, a tudomány lehet szórakoztató, de nem minden való színpadra, ami szórakoztató.

Ha a helyesen alkalmazott modern tudomány felbecsülhetetlen szolgálatait emlegetem a művészet, főként a színház érdekében, gyakran azt kapom válaszul, hogy művészet és tudomány két becsülendő, de teljesen különböző területe az emberi tevékenységnek. Szörnyű közhely ez persze, és jól teszi az ember, ha nem késik bizonygatni, mennyire igaz is, mint a legtöbb közhely. Felettébb különbözőképpen munkálkodik a művészet és a tudomány, ez rendben van. Mégis meg kell vallanom, bármilyen kajánul is cseng, ha nem használnám fel a tudományok némelyikét, nem állnék meg a lábamon mint művész. Sokakban komoly kételkedést ébreszt ez alkalmasint művészi képességeim iránt. Megszokták ezek, hogy a költőket a maguk nemében egyedülálló, meglehetősen természetellenes lényeknek tekintsék, akik valóban isteni biz-

tonsággal ismernek fel mások számára csak nagy fáradsággal és sok szorgalommal megismerhető dolgokat. Kellemetlen dolog persze bevallani, hogy az ember nem tartozik ezek közé a választottak közé. De be kell vallani. Tiltakozni kell azellen is, hogy a bevallott tudományos fáradozások holmi szabad időben, jól végzett munka után gyakorolt, bocsánatos mellékfoglalkozások volnának. Hiszen tudjuk, Goethe a természetrajzot, Schiller a történelmet művelte, s barátságos mosollyal vesszük ezt tudomásul, mint afféle bogarat. Nem akarom őket kettőjüket minden további nélkül megvádolni, hogy szükségük volt költői tevékenységükhöz ezekre a tudományokra, nem akarok őnáluk keresni igazolást a magam számára, de megmondani megmondom, hogy nekem kellenek a tudományok. Sőt, azt is meg kell vallanom, hogy görbén nézek minden emberfiára, akiről tudom, hogy nem jár magaslatain a tudományos megismerésnek, vagyis úgy dalol, mint a madár, illetve, ahogy a madarat dalolni képzelik. Nem akarom azt mondani ezzel, hogy semmibe veszek, mondjuk, egy csinos költeményt a lepényhal ízéről vagy egy vízitúra örömeiről, pusztán mert a szerző nem tanulmányozta a gasztronómiát vagy a hajózás tudományát. De azt hiszem, a világ nagy, bonyolult folyamatait nem ismerhetik eléggé meg olyanok, akik a megértés érdekében nem vesznek igénybe minden segédeszközt.

Tegyük fel, nagy szenvedélyeket kell ábrázolni vagy népek sorsára kiható történéseket. Ilyen szenvedélynek tartják ma alkalmasint a hatalomvágyat. „Érzi", mondjuk, egy író ezt a vágyat, s rászabadítja egy alakját a hatalomra – honnan veszi azonban ismereteit a hatalom megszerzésének rendkívül bonyolult mechanizmusáról? Ha politikus a hőse, hogyan csinálna politikát, ha üzletember, hogyan bonyolítana le üzleteket? S aztán vannak még írók, akik korántsem érdeklődnek olyan szenvedélyesen üzlet és politika iránt, mint egyesek hatalomvágya iránt! Honnan vegyék ezek a kellő ismereteket? Azzal, hogy járnak a világban, és szemüket nyitva tartják, elegendő ismeretet aligha szereznek, mindazonáltal ez is több már, mintha csak szent őrületben forgatnák a szemüket! Megalapítása egy olyan lapnak, mint a Völkischer Beobachter, vagy egy olyan üzletnek, mint a Standard Oil, meglehetősen bonyolult dolog, s az efféle dolgokat senkinek sem kötik csak úgy az orrára. Fontos terület a drámaíró számára a pszichológia. Azt hiszik mégis, ha közönséges ember nem is, de író különösebb ismeretszerzés nélkül rá tud jönni az okokra, amelyek gyilkosságba kergetnek valakit, a „magáéból" tud képet adni egy gyilkos lelkiállapotáról. Azt hiszik, elegendő, ha csak önmagába néz ilyenkor az író, s ott van hát aztán a fantázia is... Egy sor okom van rá, hogy efféle kecsegtető reményeknek ne adjam át magam már többé, ne higgyem, hogy boldogulhatok ilyen kényelmes úton-módon. Önmagamban nem találhatom már meg azokat az okokat mind, amelyek, hírlapi és tudományos beszámolókból láthatóan, az emberekben megvannak. Ahogy nem tud egyköznapi bíró ítélethozatalkor, éppúgy nem tudok én sem minden további nélkül képet alkotni egy gyilkos lelkiállapotáról. A pszichoanalízistól a behaviourizmusig terjedő modern pszichológia az, amely megszerzi nekem az ismereteket az eset egészen másfajta megítélésére, kivált, ha tekintetbe veszem a szociológia eredményeit, s nem hagyom figyelmen kívül a gazdaságtant, a történelmet sem. Azt fogják erre mondani: de ez komplikált ám így. S azt kell rá felelnem: komplikált. Lesz majd, akit meg lehet győzni, s egyetértésre jut velem abban, hogy elég sok az irodalomban a primitívség. De komoly aggodalommal fogja még az ilyen ember is megkérdezni: nem lesz egy ilyen színházi este nagyon is nyomasztó? A felelet rá: nem.

Akármennyi tudás is rejlik egy írói alkotásban, teljesen irodalommá alakulva kell annak benne rejlenie. Felhasználása éppen azt az igényt elégíti ki, melyet az irodalmiság kelt fel. S ha annak az igénynek nem is lehet így eleget tenni, amelyet csak a tudo-

nagy nemzet nem hajlik ma rá, hogy színházban vitassa meg problémáit. London, Párizs, Tokió és Róma egészen más célokra tartja fenn színházait. Csak kevés helyen és nem hosszú időre voltak eddig kedvezőek a viszonyok az epikus, tanító célzatú színház számára. Berlinben az ilyen színház fejlődésének a fasizmus vetett energikusan véget.

Feltétele – egy bizonyos technikai színvonalon kívül –, hogy hatalmas mozgás legyen a társadalmi életben, amely mozgásban érdeklődés rejlik a létkérdésekről folyó, szabad vita iránt, azok megoldása céljából, s amely ellentétes irányzatokkal szemben meg is tudja ezt az érdeklődést védelmezni.

Az epikus színház a legszélesebb és legmesszebbre nyúló kísérlet modern, nagy színház megteremtésére, s le kell küzdenie mindazokat az óriási nehézségeket, amelyeket minden erőnek le kell a politika, a filozófia, a tudomány és művészet területén küzdenie.

1936 körül

AZ EPIKUS SZÍNHÁZZAL KAPCSOLATOS LEGKÖZKEDVELTEBB, LEGKÖZKELETŰBB ÉS LEGBANÁLISABB TÉVEDÉSEK RÖVID JEGYZÉKE

1.

Kiagyalt, elvont, intellektuális teória, semmi köze a való élethez.

A valóságban hosszú évek gyakorlata közben és következtében jött létre. Olyan darabokon alapszik, amelyeket sok német városban játszottak, egyet, a *Koldusoperá*-t pedig a világ csaknem minden nagyvárosában. Belőle vett idézeteket írtak címnek politikai vezércikkek fölé, hírneves ügyvédek használtak fel belőle idézeteket védőbeszédeikben. Némelyik darabot betiltotta a rendőrség, egy megkapta a legnagyobb német drámaírói díjat, a Kleist-díjat, egyetemi szemináriumokon elemezték a teóriát – és így tovább. Munkásszínjátszók és sztárok játszották ezeket a darabokat; külön színházuk volt, a Theater am Schiffbauerdamm, társulatában olyan színészek voltak, mint Helene Weigel, Carola Neher, Peter Lorre és mások, akik ezeket az alapelveket kialakították. Ehhez járult Piscator két színháza, egyes alapelveket ezek alakították ki.

2.

Nem teóriákat kell faragni, hanem drámákat írni. Minden egyéb marxizmusellenes.

Primitív összetévesztése ideológia és teória fogalmának. Büszkén hivatkozik többnyire Marx és Engels kijelentéseire, amelyek maguk is teoretikus természetűek. Más területen az ilyesmit „csúszó-mászó empirizmusnak" nevezi Lenin.

3.

Az epikus színház küzd minden emóció ellen. Értelem és érzelem azonban szét nem választható.

Az epikus színház nem küzd az emóciók ellen, hanem megvizsgálja őket, és létrehozásuknál nem áll meg. Értelem és érzelem szétválasztásának bűnét az átlagos színház követi el, mivel gyakorlatilag kiirtja az értelmet. Így ordítanak fel védelmezői a legcsekélyebb kísérletre, mely a színházi gyakorlatba némi értelmet próbál vinni: ki akarják pusztítani az érzelmeket!

4.

Brecht gondolatai nem újak. Nyomtatásban ez jobbára így olvasható: Brecht „új" gondolatai.

Azok mondják ezt többnyire, akik nem azért támadják ezeket a gondolatokat, mert régiek, s ők maguk újabbat tudnak náluk, hanem mert régi gondolatokat védelmeznek, s érdekük, hogy mások gondolatai szintén régiek legyenek. A valóságban az epikus színház hívei folyton azon igyekeznek, hogy elveik némelyikét a színháztörténetben kimutassák, s mindent elkövetnek az újdonságjelleg tompítására, nehogy valamilyen divat látszatát keltsék. Az epikus színház elveinek a múlt század első felének német filozófiájához kevés közük van, pedig ez az esztétika (a Kant- és Hegel-féle), mint ahogy Marx is biztosít róla bennünket minduntalan, toronymagasan áll sok olyan „marxista" nézetei fölött, aki valójában sem nem ismeri, sem nem érti ezeket az esztétikákat, Marx tanairól nem is beszélve.

5.

Nekünk amerikaiaknak (franciáknak, dánoknak, svájciaknak stb.) saját amerikai (francia, dán, svájci stb.) drámáinkból kell merítenünk esztétikánkat.

Svájci drámaírás nincs, francia volt, az amerikai és dán drámaírás európai ember szemében abszolút európainak tetszik. Az epikus színházat Németországban sokáig „némettelennek" minősítették, a nemzetiszocialisták egyszerűen elfajzottnak minősítik. Másfelől valami bámulatosan nemzetközi dolog a kapitalizmus, s úgy mondják, különböző országokban a viszonyoknak valami bámulatos hasonlatosságát hozta létre. Arra vonatkozólag, hogyan lehet tanulni mások hibáiból, lásd Lenin *Gyermekbetegség*-eit.

A KÍSÉRLETI SZÍNHÁZRÓL

Kísérletező korszakában van legalább két emberöltő óta a komoly európai színház. A különböző kísérletek nem hoztak még eddig egyértelmű, világosan áttekinthető eredményeket, a korszaknak semmiképp sincsen még vége. Két vonalon folytak, nézetem szerint, a kísérletek, ezek időnként összetalálkoztak, de külön-külön nyomon követhetők. A fejlődésnek ezt a két vonalát a *mulattatás* és az *okulás* funkciója határozza meg; vagyis kísérletekbe kezdtek a színház szórakoztató hatásának, és kísérletekbe tanítóértékének növelésére.

Az olyan gyorsan élő, „dinamikus" világban, mint a mienk, hamar ellankadnak a szórakozás nyújtotta ingerek. A közönség növekvő eltompulását mindig új effektusokkal kell ellensúlyozni. Hogy szórakozzék szórakozott nézője, koncentrálásra kell előbb bírnia a színháznak. A lármás külvilágból ki és saját hatókörébe be kell vonnia. Fáradt, a racionalizált napi munkától kimerült, mindenfajta társadalmi súrlódástól felingerelt nézővel van a színháznak dolga. Menekül a maga kis világából, úgy ül itt, mint valami szökevény. Szökevény, de egyben vevő is. Menekülhet ide, de menekülhet máshová is. A konkurrencia színház és színház közt meg színház és mozi közt szintén mindig új erőfeszítésre kényszerít, erőfeszítésre mindig újnak látszani.

Ha áttekintjük Antoine, Brahm, Sztanyiszlavszkij, Gordon Craig, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, Vahtangov és Piscator kísérleteit, látnivaló lesz, hogy ezek a színpadi kifejezés lehetőségeit

egész bámulatos mértékben gazdagították. Feltétlenül megnövekedett a színház képessége a szórakoztatásra. Az ensemble-művészet például különösen érzékennyé és rugalmassá alakította a testet a színpadon. Részletezni lehet a társadalmi miliő legfinomabb árnyalatait is. Vahtangov és Meyerhold bizonyos táncszerű formákat vettek át az ázsiai színháztól, és egész koreográfiát teremtettek a dráma számára. Meyerhold radikális konstruktivizmust vezetett be, Reinhardt pedig úgynevezett valódi színhelyeket alkalmazott színpadként: a *Jedermann*-t és a *Faust*-ot köztereken játszotta. Szabadtéri színpadok erdő mélyére vonultak a *Szentivánéji álom* előadásával, a Szovjetunióban megpróbálták megismételni a Téli palota megrohamozását az Aurora hadihajó részvételével. Ledöntötték a válaszfalat színpad és néző közt. A Reinhardt-féle *Danton*-előadáson a Grosses Schauspielhausban színészek ültek a nézőtéren, Ohlopkov pedig Moszkvában nézőket ültetett a színpadra. Reinhardt felhasználta a kínai színház virághidját, s a cirkuszarénába ment ki, hogy a tömeg kellős közepén játsszék. A tömegjelenet-rendezést tökéletesítette Sztanyiszlavszkij, Reinhardt és Jessner, az utóbbi lépcsőzetes szintjeivel harmadik dimenziót adott a színpadnak. Kitalálták a forgószínpadot, a kupolahorizontot, és felfedezték a fényt. A fényszóró nagyszabású megvilágítási lehetőségeket teremtett. Egész fényklaviatúra adott módot „rembrandti hangulatok" felidézésére. Bizonyos fényhatásokat „Reinhardt-félének" nevezhetett a színháztörténet, mint „Trendelenburg-félének" egy bizonyos szívműtétet az orvostörténet. Új vetítési eljárások keletkeztek a Schüfftan-eljárás alapján, és van újfajta zörejrendezés. Ledőltek a színművészet számára a korlátok kabaré és színház meg revü és színház közt. Kísérleteztek álarccal, koturnussal és pantomimmal. Messzemenő kísérletekbe kezdtek a régi, klasszikus repertoárral. Shakespeare-t új fazonra szabták folyton, és kifordították. A klasszikusokat annyiféle oldalukról aknázták már ki, hogy alig maradt valami-

lyen oldaluk. Láttuk Hamletet szmokingban, Caesart egyenruhában, és nyert is rajta a szmoking meg az egyenruha, nőtt mindkettőnek a tekintélye. Látható, hogy a kísérletek értéke felettébb különböző, s nem mindig a legfeltűnőbbek a legértékesebbek, de a legértéktelenebbek sem mindig egészen értéktelenek. Shakespeare ellen aligha nagyobb szentségtörés például a szmokingos Hamlet, mint a hagyományos Hamlet selyemharisnyában. A kosztümös darab kereteiből egyik sem lép ki.

Általánosságban le lehet szögezni, hogy a színház szórakoztató hatásának növelése dolgában eredménytelenek semmi esetre sem maradtak a kísérletek. A színpadi gépezet kiépülése különösen sokat köszönhet nekik. Mindamellett, mint mondottuk, nem zárultak még korántsem le. Sőt, nem váltak még az általános gyakorlatnak sem részévé, mint más intézmények kísérleti eredményei. Egy New Yorkban végrehajtott, újfajta operációt hamarosan meg lehet Tokióban is csinálni. A modern színpadtechnikára ez nem vonatkozik. Valami szemmel látható félelem még mindig visszatartja a művészeket, hogy elfogulatlanul átvegyék és továbbfejlesszék más művészek kísérleti eredményeit. Elítélendőnek tekintik a művészetben az utánzást. Egyik oka ez annak, hogy a technikai előhaladás még egyáltalán nem olyan nagy, mint lehetne. Általánosságban a színház távolról sincs még a modern technika színvonalán. Beéri legtöbbször még valamilyen primitív forgószínpad felhasználásával, egy mikrofonnal vagy egypár autófényszóró beépítésével. A színművészet terén végzett kísérleteket sem aknázzák ki. New Yorkban most kezd csak egyik-másik színész érdeklődni a Sztanyiszlavszkij-iskola módszerei iránt.

Hogyan áll vajon a dolog a másik funkcióval, melyet az esztétika a színházra kirótt, a tanításával? Itt is vannak kísérletek és a kísérleteknek eredményeik. Ibsen, Tolsztoj, Strindberg, Gorkij, Csehov, Hauptmann, Shaw, Kaiser és O'Neill drámaíró művészete kísérleti művészet. Nagy kísérletek ezek a kor problémáinak színpadi megjelenítésére.[14]

Van társadalomkritikai miliődrámánk Ibsentől Nordahl Griegig, van szimbolikus drámánk Strindbergtől Pär Lagerkvistig. Van drámaművészetünknek olyan típusa, mint mondjuk, az én *Koldusoperá*-m (Die Dreigroschenoper), vagyis az ideológiát romboló parabolatípus, és vannak sajátos drámai formáink, melyeket olyan szerzők alakítottak ki, mint Auden és Kjeld Abell, és amelyek, technikai szempontból nézve pusztán, revüelemeket tartalmaznak. A színháznak sikerült időnként adnia bizonyos impulzust társadalmi mozgalmaknak (a nőemancipációnak például, a törvénykezésnek, a közegészségügynek, sőt, a proletariátus felszabadító mozgalmának is). Mégsem szabad elhallgatni, hogy valami különösen mély bepillantást nem adott a színház a társadalmi gépezet működésébe. Valóban, a társadalmi felszín szimptomatológiája volt csak többé-kevésbé, mint ahogy ezt fel is rótták neki. A társadalom tulajdonképpeni törvényszerűségei nem váltak láthatókká. A drámaművészet kísérletei eközben végül a *cselekmény* és az *emberábrázolás* csaknem teljes felbomlására vezettek. A társadalmi reformtörekvések szolgálatába állt színház szegényebb lett sokféle művészi hatással. Ha kétséges érvekre hivatkozik is gyakran, de nem jogtalan a panasz a művészi ízlés ellaposodásáról és a stílusérzék eltompulásáról. A sok, különböző kísérlet folytán ma valóban szinte bábeli zűrzavara uralkodik a stílusoknak. Egy és ugyanazon a színpadon, egy és ugyanabban a darabban egészen különböző technikával játszanak a színészek, naturalista módon ágálnak fantasztikus dekorációk közt. Szomorú állapotba jutott a beszédtechnika, úgy mondják a

[14] Az e téren folyó kísérletekben kiemelkedő részük van természetesen a nagy színházaknak. Csehovnak megvolt a maga Sztanyiszlavszkija, Ibsennek a Brahmja – és így tovább. A tanítóérték fokozására azonban szemmel láthatóan a drámaírástól indult ki elsőnek a kezdeményezés.

jambusokat, mint köznapi beszédet, a városi zsargont viszont ritmizálják – és így tovább és így tovább. Ugyanilyen gyámoltalanul áll a modern színész a gesztikus kifejezés színe előtt. Individuálisnak kell lennie, de csak önkényes, természetesnek kell lennie, és csak esetleges. Egy és ugyanaz a színész cirkuszba illő gesztusokkal, de csak az első sorból, látcsővel észlelhető mimikával dolgozik. Minden kor stílusának kiárusítása folyik tehát, az összes lehető és lehetetlen effektusok minden ízében tisztességtelen versenye! Valóban nem lehet azt állítani, hogy az eredmények elmaradtak volna, de még kevésbé, hogy nem kellett megadni az árukat.

Arról a fázisáról szólnék most a kísérleti színháznak, melyben az eddig ecsetelt fáradozások legmagasabb szintjükre s ezzel válságba jutottak. Ebben a fázisban lépett a nagy folyamat minden jelensége a legjobban előtérbe, a pozitívak is meg a negatívak is: vagyis a szórakoztató hatás fokozódása az illúziókeltés technikájának fejlődésével egyetemben és a tanítóérték fokozódása meg a művészi ízlés hanyatlása.

A legradikálisabb kísérletet a színház tanító jellegűvé tételére Piscator végezte. Valamennyi kísérletében részt vettem, s egy sem volt köztük, amelynek ne lett volna célja növelni a színház tanítóértékét. A fődolog a színpadon a gyűrkőzés volt a kor nagy témakomplexumaival, a harccal az olajért, a háborúval, a forradalommal, a törvénykezéssel, a faji kérdéssel – és így tovább. A színpad teljes átépítése bizonyult szükségesnek. Nem lehet itt minden találmányt és újítást felsorolni, amelyet Piscator a technika csaknem minden újabb vívmányával együtt felhasznált, csak hogy a nagy, modern témákat színre vihesse. Önök is tudnak alighanem egyikről-másikról, mint a film felhasználásáról, ami a merev hátteret a görög kórushoz hasonlatos közreműködővé változtatta, és a futószalagról, amely a padlót tette mozgathatóvá epikus történések lepergetésére, mint amilyen Svejk, a derék katona masírozása a háborúba. A nemzetközi színházi gyakorlat nem vette eddig igénybe ezeket a találmányokat, ma már majdnem feledésbe merült a színpad ilyenfajta elektrifikálása, berozsdásodott az egész leleményes masinéria, és fű nő rajta.

Mi ennek az oka?

Ha ilyen kimagasló politikai színház omlik össze, okvetlenül politikai okokat kell keresni. A politikai tanítóérték fokozódása beleütközött a növekvő reakcióba. Ma azonban arra akarunk csupán szorítkozni, hogy az esztétika területén kísérjük figyelemmel a színház válságának kialakulását.

Piscator kísérletei először is tökéletes káoszt teremtettek a színházban. Gépcsarnokká változtatták a színpadot és gyűlésteremmé a nézőteret. Piscatornak parlament volt a színház és törvényhozó testület a közönség. Plasztikusan mutatták be ez előtt a parlament előtt a döntést igénylő, nagy közügyeket. A bizonyos tarthatatlan társadalmi viszonyokról szóló képviselői szónoklat helyébe ezeknek a viszonyoknak a művészi kópiája lépett. Az volt a színpad becsvágya, hogy parlamentjét, a publikumot politikai döntések meghozatalára tegye képessé képek, statisztikák, jelszavak alapján. Piscator színpada nem mondott le a tetszésnyilvánításról, de több vitát követelt. A nézőnek nemcsak élményt akart adni, hanem ezenkívül gyakorlati elhatározásra is akarta még bírni, tevékeny beavatkozásra az életbe. Ennek elérésére helyénvalónak tartott minden eszközt. Hallatlanul bonyolulttá vált a színpadtechnika. Piscator ügyelőjének kezében a könyv úgy aránylott a Reinhardt ügyelőjének kezében levőhöz, mint egy Sztravinszkij-opera partitúrája egy lantpengető énekes kottájához. Olyan súlya volt a színpad gépezetének, hogy a Nollendorftheater színpadának padlózatát vas- és cementtartókkal kellett alátámasztani, annyiféle masinéria lógott a zsinórpadláson, hogy az meg is ereszkedett egyszer. Az esztétikai szempontok a politikaiaknak voltak mindenestül alárendelve. Félre a mázolt kulisszákat, ha

be lehetett mutatni az eredeti színhelyen felvett, hiteles, dokumentumértékű filmet. Ide a mázolt kartonokat viszont, ha mondanivalója volt a közönségparlament számára a képzőművésznek, George Grosznak például. Sőt, így vagy úgy, de színészek nélkül is hajlandó volt Piscator játszani. Amikor öt ügyvéd útján tiltakozást jelentett be a német császár, mert színészt akart az ő képében Piscator felléptetni, ezt felelte csak: nem akar-e maga fellépni nála a császár; úgyszólván szerződést ajánlott fel neki. Egyszóval: olyan nagy volt és fontos a cél, hogy minden eszköz alkalmasnak tetszett. Az előadás létrehozása egyébként a darab létrehozásával volt azonos. Drámaírók egész stábja dolgozott egy darabon együtt, szakértők stábja támogatta és ellenőrizte munkájukat, történészek, közgazdászok, statisztikusok.

Piscator kísérletei majdnem minden konvenciót felrúgtak. A változtatás igényével nyúltak bele a drámaírók alkotómunkájába, a színészek játékstílusába, a színpadtervező művébe. *Magának a színháznak akartak teljesen új társadalmi funkciót adni.*

Felvilágosodáskori nagy megteremtőinek, Diderot-nak és Lessingnek a nyomán a forradalmi-polgári esztétika mulattatás és okulás színhelyeként határozta meg a színházat. A felvilágosodás kora az európai színházművészetet hatalmas fellendülésnek indította, de nem ismert ellentétet mulattatás és okulás közt. Diderot-ék a puszta szórakoztatást teljesen üresnek és méltatlannak találták, még tragédiák esetében is, ha semmivel sem gyarapodtak vele a néző ismeretei, és semmiképp sem láttak a tanító célzatú elemekben, a művészi formájúakban persze, szórakozást zavaró körülményt; a szórakozást őszerintük ezek csak elmélyítették.

De ha korunk színházát vesszük szemügyre, azt látjuk, hogy a dráma és a színház két építőeleme, a mulattatás és az okulás mind élesebb konfliktusba kerül egymással. Ma közöttük ellentét *áll fenn.*

Már a naturalizmus lényeges művészi erőket bénított meg azáltal, hogy „a művészet tudományosítását" hirdette, s bár tett így szert bizonyos társadalmi befolyásra, gúzsba kötötte ezzel elsősorban a képzeletet, a játékösztönt és a tulajdonképpeni poézist. A tanító célzatú elemek a művészi elemeknek szemmel látható kárt okoztak.

A háború utáni korszak expresszionizmusának akarat és képzet volt a világ (Die Welt als Wille und Vorstellung), s ez sajátos szolipszizmust hozott magával. Ez volt a színház válasza a nagy társadalmi krízisre, mint ahogy a filozófia válasza a filozófiai machizmus volt. Az expresszionizmus a művészet lázadása volt az élet ellen, a világ csak mint vízió létezett számára, különös módon széthullt világként, lelki szorongások torzszüleményeként. Rendkívüli mértékben gazdagította az expresszionizmus a színház kifejező eszközeit, máig is felhasználatlan esztétikai hozama, de teljességgel képtelennek bizonyult, hogy a világot emberi gyakorlat tárgyaként értelmezze. A színház tanítóértéke összezsugorodott.

Egy Piscator-féle vagy *Koldusopera*-féle előadásba a tanítóelemek mintegy *bele voltak szerelve,* nem adódtak az egészből szervesen, bizonyos ellentétben voltak az egésszel, megtörték a játék és az események folyamatát, megakadályozták a beleélést, hideg zuhany voltak a beleélő nyakába. Merném remélni, hogy szórakoztatóak némileg a *Koldusopera* moralizáló részei és tanítószándékú songjai, mégsem férhet hozzá kétség, hogy ez másfajta szórakozás, mint amilyet a játékos-cselekményes jelenetek nyújtanak. Kettős karaktere van ennek a darabnak, hadilábon állnak benne egymással mulattatás és okulás. Piscator esetében a színész és a masinéria álltak egymással hadilábon.

Nem érintjük itt azt a tényt, hogy az előadások legalább két ellenséges társadalmi csoportra osztották a közönséget, úgyhogy a közös műélvezet hajótörést szenvedett, ez politikai tény. Osz-

tályhelyzettől függ, hogy ki leli örömét a tanulásban. A műélvezet politikai állásponttól függ, a provokált, majd elfoglalt állásponttól. De ha a közönségnek csak egyik részét vesszük tekintetbe, a politikailag rokonszenvezőt, akkor is szembetűnik a konfliktus élesedése szórakoztató hatás és tanítóérték közt. A tanulásnak egészen határozott új fajtája ez, amely nem mindig fér össze a szórakozás egészen határozott, régi fajtájával. A kísérletek egyik (későbbi) szakaszában a tanítóérték fokozására tett minden újabb lépés a szórakoztató érték azonnali csökkenését vonta maga után. („Ez nem színház már, ez népfőiskola.") Más oldalról viszont az érzelmi töltésű játék okozta idegbatások veszélyeztették folyton az előadás tanítóértékét. (A tanítócélzat érdekében rossz színészek gyakran többet érnek, mint a jók.) Másszóval: minél jobban megragadta a közönség idegeit az előadás, annál kevésbé volt alkalmas a tanulásra. Vagyis: minél több együttérzésre, veleélésre, beleérzésre csábítottuk a közönséget, annál kevésbé látta az összefüggéseket, annál kevesebbet tanult; és minél több volt a tanulnivaló, annál kisebb lett a műélvezet.

Ez volt a krízis. Egy fél évszázad csaknem minden művelt országban végzett kísérletei teljesen új témaköröket és probléma-komplexumokat hódítottak meg a színház számára, és különleges társadalmi jelentőségű tényezővé tették a színházat. Olyan helyzetbe hozták viszont a színházat, hogy a megismerés jellegű társadalmi (politikai) élmény további fejlesztésének a művészi élmény szétrombolására kellett vezetnie. Másfelől viszont egyre kevésbé jött létre művészi élmény a megismerésszerű élmény további fejlődése nélkül. Olyan technikai apparátus és játékstílus alakult ki, amely inkább illúziókat eredményezett, semmint tapasztalatokat, inkább bódulatot, mint vizsgálódást, inkább szemfényvesztést, mint felvilágosítást.

Mire volt jó a konstruktivista színpad, ha nem volt társadalmilag konstruktív, mire voltak jók a legszebb világítóberendezések,

ha ferde és gyermeteg ábrázolatait világították meg a világnak, mire volt jó a szuggesztív színművészet, ha csak arra szolgált, hogy a varjút hollónak lássuk? Mire volt jó az egész bűvös szekrény, ha valódi élmények helyett művi pótlékot tudott csak adni? Minek a problémákat folyton megvilágítani, ha megoldatlanok maradnak? Minek csiklandozni az idegeken kívül még az értelmet is? Nem lehetett a dolgot ennyiben hagyni.

A fejlődés a két funkció, a szórakoztatás és a tanítás egybeolvasztását sürgette.

Úgy kaphattak csak társadalmi értelmet ezek a fáradozások, ha képessé teszik rá végül is a színházat, hogy világképet vázoljon fel művészi eszközökkel, az emberi együttélés modelljeit, amelyek társadalmi környezetének megértéséhez segítik hozzá a nézőt és értelmi-érzelmi eligazodáshoz ebben a környezetben.

Keveset tud a mai ember az életét irányító törvényszerűségekről. Mint társadalmi lény érzelmileg reagál többnyire, ez az érzelmi reakció azonban elmosódott, bizonytalan, hatástalan. Érzéseinek és szenvedélyeinek forrása elposványosodott és elmocskolódott éppúgy, mint megismerésének, ismereteinek forrása. A mai ember egy gyorsan változó világban maga is gyorsan változva él, erről a világról azonban helytálló képe nincsen, nincs minek alapján eredményt ígérő módon cselekednie. Elképzelései az emberi együttélésről ferdék, pontatlanok és ellentmondók, a világról, az embervilágról alkotott képe a gyakorlatban használhatatlannak mondható, ami azt jelenti: ezzel a képpel a szeme előtt nem lehet az ember úrrá a világon. A mai ember nem tudja, minek függvénye ő maga, nem tudja, hogyan kell a társadalmi gépezetbe belenyúlni, nem ismeri a kellő fogást a kívánt hatás előidézésére. Bármily találékonyan mélyül is, bővül is a dolgok természetének ismerete, semmit sem ér az ember természetének, az emberi társadalom egészének ismerete nélkül, a természet fölött megszerzett uralom nem válik még önmagában az emberiség boldogságának forrásává.

Sokkal hamarabb lesz boldogtalanság forrásává. Ezért van, hogy egyre rettentőbb fenyegetéssé válnak az emberiség számára a nagy találmányok és felfedezések, úgyhogy ma a diadalordítás, mely az új találmányok mindegyikét fogadja, a félelem üvöltésébe csap át.

A háború előtt tanúja voltam egy valóban történelmi jelenetnek a rádiókészülék mellett: Niels Bohr koppenhágai fizikai intézetével csináltak interjút egy forradalmi jelentőségű felfedezésről az atomrobbantás területén. Új, iszonyú erőforrás felfedezését jelentették be a fizikusok. Mikor a riporter megkérdezte, hogy lehetséges-e már a kísérletek gyakorlati hasznosítása, azt a választ kapta: „Nem, még nem." S a riporter a legnagyobb megkönnyebbülés hangján mondta: „Hála Istennek! Azt hiszem, valóban, éretlen még rá teljesen az emberiség, hogy birtokba vegyen egy ilyen erőforrást!" Nem volt vitás, hogy nyomban és csakis a hadiiparra gondolt. Albert Einstein, a fizikus, nem megy el egészen eddig, de elég messzire megy, mikor a következőket írja abban a pár mondatban, melyet a New York-i világkiállításon kis tokban a földbe ástak híradásul korunkról jövő nemzedékeknek: „Korunk találékony szellemekben nem szűkölködik, találmányaik jelentősen megkönnyíthetnék életünket. A gépi erő birtokában átszeljük a tengereket, és a gépi erőt arra is felhasználjuk, hogy az izommunka minden fáradságától megszabadítsuk az emberiséget. Megtanultunk repülni, és elektromos hullámokon közléseket és híreket tudunk szétsugározni az egész világra. Az áruk termelése és elosztása azonban egyáltalán nincs megszervezve, úgyhogy félelemben kell élnie mindenkinek, hogy kiesik a gazdasági vérkeringésből. Azonkívül szabálytalan időközökben legyilkolják egymást a különböző országokban élő emberek, úgyhogy félelemben kell élnie mindenkinek, aki a jövőre gondol. Mindez azért van, mert hasonlíthatatlanul alacsonyabb fokon áll a tömegek

intelligenciája és karaktere, mint a közösség számára értékeset teremtő keveseké."

Hogy a természet leigázásában oly sokra vittük, s mégis oly kevéssé segíti ez hozzá az embert a boldog élethez, ezt a tényt tehát arra vezeti vissza Einstein, hogy általában az emberek nem tanulták meg, miképp fordíthatnák a felfedezéseket és találmányokat hasznukra.[15] Nem tudnak a tulajdon természetükről eleget. Merthogy olyan keveset tudnak az emberek önmagukról, azért segít rajtuk olyan keveset, amit a természetről tudnak. Valóban, embernek ember által való iszonyú elnyomatása és kizsákmányolása, a háborús mészárlás és a békés megalázás minden fajtája bizonyos természeti jelleget öltött már szerte az egész bolygón, ezekkel a jelenségekkel szemben azonban az ember sajnos egyáltalán nem olyan találékony és derekas, mint a többi természeti jelenséggel szemben. A nagy háborúkat sokan úgy veszik például, mint a földrengést, tehát mint a természeti erőket, de a földrengéssel tisztába jönnek már, önmagukkal azonban nem. Nem kell magyarázni, mekkora nyereség volna, ha használható világképet tudna adni a színház vagy a művészet általában. A művészet, amelyik ilyet tud, belenyúlhatna mélyen a társadalmi fejlődésbe, nemcsak többé-kevésbé homályos impulzusokat adna, hanem a világot adná át az érző és gondolkodó embernek gyakorlata színteréül.

A probléma azonban egyáltalán nem ígérkezik egyszerűnek. Már a legelső vizsgálatkor kitűnik, a művészetnek, hogy ellássa feladatát, vagyis hogy bizonyos emóciókat keltsen, életre hívjon

[15]Nem kell itt belebocsátkoznunk a nagy tudós technokratikus álláspontjának gondos bírálatába. Világos, hogy éppen a tömegek azok, amelyek a közösség számára hasznosat előállítják, és a találékony szellemű kevesek a leginkább tanácstalanok az áruk gazdasági vérkeringésével szemben. Nekünk itt elég annyi, hogy Einstein a társadalmi vonatkozások nem-ismeretét szögezi le, közvetlenül és közvetve.

bizonyos élményeket, egyáltalán nincs szüksége helytálló világképre, emberek közt zajló események helyes ábrázolatára. Hiányos, hamis vagy elavult világképekkel éppúgy eléri hatását. A művészi szuggesztióval, ami a kenyere, valóság színében tünteti fel a legképtelenebb állításokat is az emberi kapcsolatokról. Minél nagyobb művészet a művészet, annál ellenőrizhetetlenebbek ábrázolatai. A logika helyébe lendület lép, az érvek helyébe retorika. Az esztétika megköveteli ugyan minden történés bizonyos valószínűségét, nem lépnek különben fel a kellő hatások, vagy meggyengülnek. De itt pusztán esztétikai valószínűségről van szó, úgynevezett művészi logikáról. Az írónak elismerten külön világa van, s annak saját törvényei. Ha a mű egyik vagy másik elemét elrajzolta, el kell csak rajzolnia a többit is, és egységesnek kell lennie bizonyos fokig az elrajzoltság elvének, s máris meg van mentve az egész.

A művészetnek ezt az előjogát, azt, hogy saját világot alakíthat ki, s ennek a másik világgal nem kell egyeznie, ezt egy sajátságos, a szuggesztió bázisán előidézett jelenség biztosítja, tudniillik, a néző beleélése a művészbe és a művész révén a színpadi személyekbe és folyamatokba. A beleélés elvét kell most szemlélődésünk tárgyává tenni.

A beleélés az uralkodó esztétika egyik alappillére. Meg van már írva Arisztotelész nagyszerű *Poétiká*-jában, miként idézi elő a katarzist, vagyis a néző lelki megtisztulását a *mimézis*. A színész a hőst utánozza (Oidipuszt vagy Prométheuszt), s ezt a szuggesztiónak és átváltozásnak olyan erejével teszi, hogy utánozza őt ebben a néző, s így birtokába kerül a hős élményeinek. Hegel, tudomásom szerint az utolsó nagy esztétika szerzője, utal az embernek arra a képességére, hogy ugyanazokat az emóciókat tudja átélni a színlelt valóság láttán, mint magáén a valóságén. Amiről be akarnék Önöknek számolni, az nem más, mint hogy a színház eszközeivel használható világkép alkotására irányuló kísérletek sorozata

azt az elképesztő kérdést vetette fel: nem válik-e e célból szükségszerűvé többé vagy kevésbé feláldozni a beleélést?

Ha ugyanis az emberiséget nem fogjuk fel minden viszonylatával, cselekvésével, magatartásmódjával és intézményével egyetemben mozdíthatatlannak, megváltoztathatatlannak, hanem azt az álláspontot foglaljuk el vele szemben, amelyet oly sikeresen foglalunk el évszázadok óta a természettel szemben, vagyis a kritikus, változásokra figyelő, a természet legyűrésére törekvő álláspontot, akkor beleélést alkalmazni nem lehet. Megváltoztatható emberekbe, elkerülhető cselekedetekbe, felesleges fájdalomba s egyebekbe beleélés nem lehetséges. Amíg Lear király keblében sorsának csillaga rejlik, amíg változhatatlannak tekintjük őt, természettől meghatározottnak állítjuk be tetteit, egészükben feltarthatatlanoknak, tehát sorsszerűeknek, addig bele tudjuk élni magunkat. Magatartásáról éppúgy lehetetlen minden vita, mint ahogy a tizedik század embere sem vitázhat az atomhasadásról.

Amíg színpad és közönség közt a kapcsolat a beleélés alapján jött létre, addig a néző mindenkor csak annyit láthatott, amennyit a hős látott, akibe beleélte magát. És bizonyos színpadi helyzetek olyan érzelmeket kelthettek csak benne, amilyeneket a színpad teremtette „hangulat" megengedett. A néző észleletei, érzései és felismerései egy kaptafára voltak húzva a színpadon ágáló személyekéivel. Nehezen tudott a színpad olyan érzelmeket kelteni, észlelésekre módot adni, ismereteket közvetíteni, amelyek ne lettek volna szuggesztíven képviselve a színpadon. Lear haragja lányai miatt átragadt a nézőre, tehát a színpadot nézve a néző szintén csak haragot érezhetett, és nem, mondjuk, csodálkozást vagy nyugtalanságot, tehát másfajta érzelmeket. Lear haragját tehát nem lehetett ellenőrizni jogosultsága szempontjából, vagy jóslásokkal kísérni lehető következményeire vonatkozólag. Nem lehetett vitázni rajta, csak osztozni benne. A társadalmi jelenségek örök, természetszerű, változhatatlan és történelmietlen jelensé-

gekként léptek így föl, nem voltak vita tárgya. A vita fogalmával élek itt, de nem valamely téma szenvedélyes megtárgyalását értem rajta, nem értek rajta pusztán értelmi folyamatot. Nem állítottam azt, hogy a nézőt csupán immunissá kell tenni Lear haragja ellen. Csak a harag közvetlen átültetésének kell megszűnnie. Egy példa: Lear haragját osztja hű szolgája, Kent. Ez megveri a hálátlan lányok egyik szolgáját, akinek Lear egy kívánságát parancs szerint el kell utasítania. Osztania kell-e vajon korunk nézőjének ezt a Lear-féle haragot, és a feladatát teljesítő szolga elpáholásában lélekben részt véve helyeselnie kell-e azt? Ez volt a kérdés: hogyan lehetne a jelenetet úgy játszani, hogy a néző ellenkezőleg, Lear haragja miatt gyulladjon haragra? Korunkban társadalmilag csak az ilyen harag igazolható, az, amelyik kibillenti a nézőt a beleélésből, amelyet a színpad szuggesztív varázsának megtörése árán érezhet csak egyáltalán, amely ezen az áron juthat csak egyáltalán eszébe. Kitűnő dolgokat mondott éppen erről Tolsztoj.

Olyan kornak a nagy művészi eszköze a beleélés, amelyben az ember a változó, környezete az állandó. Beleélni olyan emberbe élheti csak bele magát valaki, aki saját kebelében hordja sorsa csillagát, nem úgy, mint mi.

Nem nehéz belátni, hogy óriási elhatározása lenne a színháznak a beleélés elvetése, talán minden elképzelhető kísérletek legnagyobbika.

Az emberek azért járnak színházba, hogy elragadják, megbabonázzák, hatás alá fogják, felemeljék, megrettentsék, meghassák, izgalomba hozzák, felszabadítsák, szórakoztassák, megváltsák, lendületre szítsák, saját korukból kiszöktessék, illúziókkal táplálják őket. Olyan magától értetődő mindez, hogy egyenesen így határozzák meg a művészetet: felszabadít, magával ragad, felemel stb. Ami ezt nem teszi, nem is művészet.

Ez volt tehát a kérdés: lehetséges-e egyáltalán műélvezet beleélés nélkül, vagy lehetséges-e legalább más alapon, mint a beleélésén?

Milyen más, új alapon lenne lehetséges?

Mit lehetne a *félelem* és *részvét* helyére tenni, az arisztotelészi katarzist előidéző kettős fogat helyére? Mire apelláljunk, ha a hipnózist elvetjük? Milyen magatartást öltsön az új színházakban a néző, ha az álomittas magatartást megtagadjuk tőle, a passzívat, a sorsba beletörődőt? Nem akarjuk őt többé kiszöktetni a maga világából, bele a művészet világába, nem akarunk több emberrablást elkövetni; ellenkezőleg, a saját, reális világába akarjuk őt bevezetni, szemétfülét nyitva tartva. Lehet, mondjuk, tudásszomjat tenni a sorstól való félelem helyére és segítőkészséget a részvét helyére? Lehet-e így új kontaktust teremteni színpad és néző közt, lehet-e ez a műélvezet új alapja? Nincs itt rá mód leírnom a drámaszerkesztésnek, a színpadképnek és a játékstílusnak azt az új technikáját, amellyel kísérleteket folytattunk. Az elv az, hogy a beleélés helyébe az *elidegenítés* lépjen.

Mi az elidegenítés?

Egy történés vagy jellem elidegenítése először is egyszerűen a történés vagy jellem megfosztását jelenti mindattól, ami magától értetődővé, ismeretessé, evidenssé teszi, ehelyett a történésnek vagy jellemnek csodálkozást és kíváncsiságot kell ébresztenie. Vegyük példának ismét Lear haragját lányai hálátlansága miatt. A beleéletés technikájával úgy tudja a színész ábrázolni ezt a haragot, hogy a néző a világ legtermészetesebb dolgának veszi, hogy el sem tudja képzelni, miképp ne gyulladna Lear haragra, hogy teljes szolidaritást vállal Learrel, beleéli magát egészen, maga is haragra lobban. Az elidegenítés technikájával viszont úgy ábrázolja a színész Lear haragját, hogy a néző el tud rajta csodálkozni, el tudja képzelni Lear más reakcióit is, mint éppen a haragot. Lear magatartása elidegenítés tárgya lesz, vagyis különösnek, szo-

katlannak, megfigyelendőnek tetszik, társadalmi jelenségnek, amely nem értetődik magától. Emberi lesz haragja, de nem általános emberi, nem táplálna mindenki ilyen haragot. Nem minden emberből és nem minden időben kell a Lear szerezte tapasztalatoknak haragot kiváltaniok. Harag lehet a mindenkori ember mindenkori reakciója, ez a harag azonban, az ilyen okból és így megnyilvánuló harag, időhöz van kötve. Az elidegenítés historizálást jelent tehát, a történéseket és személyeket történetinek, azaz mulandónak mutatja be. Ugyanez persze kortársakkal is megtörténhet, az ő magatartásukat is be lehet mutatni időhöz kötöttnek, történetinek, mulandónak.

Mit nyerünk ezzel? Azt nyerjük, hogy a néző az embert nem látja már a színpadon egészen változhatatlannak, befolyásolhatatlannak, a sors kényére-kedvére kiszolgáltatottnak ábrázolva. Azt látja, ez az ember ilyen meg ilyen, mert a viszonyok ilyenek meg ilyenek. A viszonyok pedig azért ilyenek meg ilyenek, mert az ember ilyen meg ilyen. De nemcsak ilyennek lehet őt elképzelni, amilyen, hanem másnak is, amilyen lehetne, és a viszonyokat is el lehet másnak képzelni, mint amilyenek. Azt nyertük ezzel, hogy a néző új magatartást vesz fel a színházban. Ugyanazt a magatartást ölti fel az embervilág színpadi képeivel szemben, mint századunk embere a természettel szemben. A nézőt úgy fogadják a színházban is, mint nagy változtatót, aki bele tud avatkozni a természeti folyamatokba és a társadalmi folyamatokba, aki már nemcsak elfogadja, hanem alakítja a világot. A színház nem próbálja többé megrészegíteni, illúziókkal táplálni, a világot elfeledtetni vele, sorsával kibékíteni. A színház azért teszi immár elébe a világot, hogy belenyúljon.

Kísérletek új sorozata folyamán alakult ki az elidegenítés technikája Németországban. A berlini Theater am Schiffbauerdammban az ábrázolás új stílusát kíséreltük meg megteremteni. A fiatalabb színésznemzedék legtehetségesebbjei működtek ebben közre. Olyanok, mint Helene Weigel, Peter Lorre, Oskar Homolka, Carola Neher, Ernst Busch. A kísérleteket nem lehetett olyan módszeresen végrehajtani, mint Sztanyiszlavszkij, Meyerhold és Vahtangov társulatának (más jellegű) kísérleteit (hiányzott az állami támogatás), viszont szélesebb körben folytak, nem csupán a professzionista színházban. A művészek részt vettek iskolák, munkáskórusok, műkedvelő társulatok és egyebek kísérleteiben. A kiképzésbe kezdettől fogva amatőröket is bevontunk. A kísérletek az apparátus, az előadóstílus és a témaválasztás nagyfokú egyszerűsítését eredményezték.

A korábbi kísérletek folytatásáról volt szó mindenképpen, főként a Piscator-színházéiról. A technikai apparátus következetes kiépítése már Piscator utolsó kísérleteiben is azt eredményezte, hogy a most már teljesen kézben tartott masinéria a játék szép egyszerűségét tette lehetővé. A Schiffbauerdammtheaterban kialakított úgynevezett *epikus* stílus viszonylag hamar művészi kvalitásokat érlelt meg, a *nem-arisztotelészi dramaturgia* pedig azon fáradozott, hogy nagy arányokban ölelje fel a nagy társadalmi ellentmondásokat. Lehetőség nyílt a Meyerhold-iskola táncias és csoportkompozíciós elemeinek átalakítására műviből művészivé, a Sztanyiszlavszkij-iskola naturalista elemeinek átalakítására realistává. A beszédművészetet a gesztus művészetével kapcsoltuk össze, a köznapi beszédet és a versmondást az úgynevezett *gesztikus alapelv* szerint alakítottuk ki. Piscator elveinek szabad alkalmazása instruktív és egyben szép színpadkép felépítését tette lehetővé. Egyaránt ki lehetett küszöbölni a szimbolizmust és az illuzionizmust, és a dekorációépítés *Neher-féle alapelve* módot adott a színpadi próbákon meghatározott igények szerint a színpadképtervezőnek, hogy a színészek játékából profitáljon, és egyben befolyásolja játékukat. A darabíró kísérleteit szakadatlan együttműködésben hajthatta végre a színésszel és a színpadtervezővel, befolyásuk alatt és befolyásolva őket. Festők és zenészek

egyben visszanyerték függetlenségüket, saját művészi eszközeik útján nyilatkozhattak a témáról: az összművészeti alkotás (Gesamtkunstwerk) külön-külön elemekben lépett a közönség elé.

A kísérletek legtöbbjének kezdettől fogva a *klasszikus repertoár* volt a bázisa. Széles utat nyitottak az elidegenítés művészi eszközei más korbeli drámaírók eleven értékeihez. Módot adnak rá ezek az eszközök, hogy mulattatva és tanítva adjunk elő értékes, régi darabokat, mind pusztító hatású aktualizálás, mind pedig muzeális módszerek nélkül.

A felszabadulásnak a hipnotizálás kényszere alól különösen kedvező hatása van a jelenkori amatőr színjátszásra (munkásszínjátszók, diákszínjátszók, gyermekszínházak). Amatőr és hivatásos színész közt úgy lehet a határt megvonni, hogy nem kell feláldozni a színjátszás egyetlen alapfunkcióját sem.

Az új alapokon például egyesíteni lehetett oly eltérő játékmódokat, mint a Vahtangov- vagy az Ohlopkov-társulaté és a munkásszínjátszóké. Egy fél évszázad különböző fajta kísérletei találtak alkalmasint közös bázist kiaknázhatóságuk számára.

Ezeket a kísérleteket azonban mégsem lehet ilyen egyszerűen leírni, de azt ki kell jelentenem, hisszük, hogy valóban lehetővé tettük az elidegenítés alapján a műélvezetet. Ez nem is olyan nagyon meglepő, hiszen, technikai szempontból nézve csupán, ért már el művészi hatást elidegenítő effektusokkal az elmúlt korok színháza is, például a kínai színház, a klasszikus spanyol színház, a Breughel korabeli népi színjáték és az Erzsébet-kori színház.

Az előadásnak ez az új stílusa maga-e vajon *az* új stílus, kész, áttekinthető technika-e, végső eredménye-e minden kísérletnek? A felelet: nem. Az az *út*, amelyiken *mi* jártunk. A kísérleteket folytatni kell. A probléma vonatkozik minden művészetre, és óriási. A megoldás, amelyre itt törekszünk, *egyike* talán csak a lehetséges megoldásoknak. A probléma maga így hangzik: hogyan tud egyszerre szórakoztatni és tanítani a színház? Hogyan

lehet kivenni a szellemi kábítószer-kereskedelem kezéből, és illúziók színhelye helyett a tapasztalatszerzés színhelyévé tenni? Századunk szabadság nélkül élő és tudatlan, szabadságra és tudásra szomjazó embere, ennek a rettenetes és nagy évszázadnak meggyötört és hősi, megalázott és találékony, változtatható és világot változtató embere hogyan juthat hozzá a maga színházához, amely segítségére van hatalmába keríteni önmagát és a világot?

1939

AZ ELIDEGENÍTŐ EFFEKTUST TEREMTŐ SZÍNMŰVÉSZET ÚJ TECHNIKÁJÁNAK RÖVID LEÍRÁSA

Kísérletet teszünk az alábbiakban a színművészet egyfajta technikájának leírására, amely technika az ábrázolandó folyamatoknak a néző előtt való elidegenítése céljából alkalmazásra került néhány színházban. (*Függelék* 1. pont.) Az *elidegenítő effektus* (Verfremdungseffekt, V-effektus) e technikájának az volt a célja, hogy a néző számára vizsgálódó, kritikus magatartást biztosítson az ábrázolandó folyamattal szemben. Eszközei művésziek voltak.

Előfeltétele a V-effektus fent említett célra való alkalmazásának, hogy színpad és nézőtér minden „mágikus" eszköztől megtisztíttassék, és hogy „hipnotikus erőterek" ne állhassanak elő. Nem lehetett szó tehát semmiféle kísérletről valamely hely atmoszférájának megteremtésére a színpadon (alkonyati szoba, őszi országút; *Függelék* 2. pont), sem kísérletről hangulatteremtésre a beszéd összehangolt ritmusa révén; a közönséget sem a temperamentum szabadjára engedésével fel nem „fűtötték", sem megfeszített izmú játékkal „bűvkörbe" nem vonták; egyszóval nem volt cél transzba hozni a publikumot, és abba az illúzióba ringatni bele, hogy természetes, be nem tanult folyamatnak a tanúja. Mint látni fogjuk, bizonyos művészi eszközökkel semlegesíteni kell a publikum hajlandóságát arra, hogy ilyen illúziónak adja magát át. (*Függelék* 3. pont).

A V-effektus megteremtésének előfeltétele, hogy amit meg kell a színésznek mutatnia, a megmutatás világos gesztusával tegye. A színpadot a közönség felé elzáró negyedik fal képzetét el kell

természetesen ejteni, ebből áll ugyanis elő az az illúzió, hogy a színpadi történés a valóságban zajlik le, közönség nélkül. Ilyen körülmények közt meg van elvben engedve a színésznek, hogy közvetlenül a közönséghez forduljon. (*Függelék* 4. pont.)

A kapcsolat közönség és színpad közt szokás szerint, ismeretes módon, a *beleélés* alapján jön létre. A konvencionális színész minden fáradozása olyannyira csak ennek a pszichikai aktusnak az előidézésére összpontosul, hogy azt mondhatjuk, művészete fő célját látja benne. (*Függelék* 5. pont.) Már bevezető megjegyzéseinkből is kitűnik, hogy a V-effektust előidéző technika diametriális ellentétben van a beleélésre törekvő technikával. Arra bírja a színészt rá, hogy ne tartsa feladatának a beleélés aktusának felidézését.

A színésznek, azon fáradozva, hogy képet adjon bizonyos személyekről, és bemutassa viselkedésüket, mégsem kell persze teljesen lemondania a beleélésről. Oly mértékben veszi ezt az eszközt igénybe, mint bárki, mint a színészi képességgel meg nem áldott, színészi becsvágyat nem ismerő, bármely tetszőleges személy, amikor egy másik személyt akar ábrázolni, pontosabban annak viselkedését megmutatni. Más személyek viselkedésének ilyen bemutatására mindennap, számtalan esetben sor kerül (szerencsétlenség tanúi bemutatják az újonnan jötteknek a szerencsétlenül járt viselkedését, tréfálkozók utánozzák egy barátjuk komikus járásmódját stb.), ezek az emberek mégsem próbálnak semmiféle illúziót kelteni nézőikben. Beleélni azonban mégis beleélik magukat bizonyos személyekbe, hogy elsajátíthassák tulajdonságaikat.

A színész, mint mondottuk, szintén felhasználja ezt a pszichikai aktust. De nem úgy, ahogy a színjátszás szokásos módja kívánja, amikor is az előadáson magán hajtják végre ezt a lelki aktust, mégpedig azzal a céllal, hogy a nézőt ugyanilyen aktusra

kényszerítsék, hanem a beleélés aktusát most csak egy előstádiumban hajtják végre, a szerep kidolgozásakor, a próbák során.

Személyek és folyamatok túlságosan „impulzív", túl gördülékeny és kritikátlan alakítását elkerülendő, a szokásosnál több asztali próbát lehet tartani. Kerüljön el a színész minden túl korai beleélést, és legyen minél tovább csupán olvasó (de nem felolvasó). Rendkívül fontos *az első benyomások rögzítése.*

Olvassa szerepét a színész a csodálkozás és az ellentmondás álláspontjára helyezkedve. Mérlegelés tárgyává kell tennie mind az olvasott történések létrejöttét, mind szerepfigurájának eközben megismert viselkedését, ezek különös voltát kell megértenie, egyiket sem szabad adottnak tekintenie, mintha „másképp egyáltalán nem is történhetnék", mintha „ilyen karaktertől nem is volna más várható". Mielőtt a szavakat emlékezetébe vési, emlékezetébe kell vésnie, hogy min csodálkozott, és hol támadt benne ellentmondás. Ezeket a mozzanatokat bele kell ugyanis foglalnia alakításába.

Mikor pedig színpadra lép, cselekvésének minden egyes lényeges pontján fel kell ismernie, meg kell tudnia mondani, és sejthetővé kell tennie, hogy mit *nem* csinál; úgy kell tehát játszania, hogy minél világosabban lássék az alternatíva, úgyhogy játéka más lehetőségeket is sejtessen, de csak egyet ábrázoljon a lehetséges variánsok közül. Azt mondja például: „Megfizetsz még ezért", s *nem* ezt: „Megbocsátom ezt én neked." Gyűlöli a gyermekeit, *nem* arról van szó tehát, hogy szeretné őket. Előremegy balra, s *nem* hátra, jobbra. Amit *nem* csinál, tartalomként benne kell lennie abban, amit csinál. Így minden mondat és gesztus valaminek az eldöntését jelenti, a figura ellenőrzés alatt áll, kísérleti megfigyelés tárgya marad. Az erre illő műszó így hangzik: *a nem–hanem rögzítése.*

A színész nem hagyja, hogy a színpadon bekövetkezzék *maradéktalan átalakulása* az ábrázolt személlyé. A színész nem Harpagon, Lear, Svejk, a színész *megmutatja* ezeket az embereket. A színész olyan hitelesen tálalja mondásaikat, mint lehet, úgy mutatja meg viselkedésmódjukat, ahogy emberismeretéből telik, de nem próbálja elhitetni önmagával (s ezáltal másokkal sem), hogy ezzel maradéktalanul átalakult. Színészek tudják, mire gondolunk, ha a rendező játékát idézzük a maradéktalan átalakulás nélküli játékmód példájaként, vagy azét a kollégáét, aki előjátszik nekik egy különleges részt. Nem a saját szerepét játssza az ilyenkor, nem alakul tehát át egészen, körvonalazza csak a technikát, s nem vetkőzi le közben a csupán javaslatot tevő kolléga magatartását. (*Függelék* 6. pont.)

Ha lemond a maradéktalan átalakulásról, nem úgy adja elő szövegét a színész, mintha rögtönözné, hanem mintha idézné. (*Függelék* 7. pont.) Mindamellett világos, hogy az efféle idézésbe a kijelentés minden felhangját bele kell adnia, minden konkrét, emberi plaszticitását, mint ahogy benne kell lennie a bemutatott s most már kópiajelleget öltött gesztusban is az emberi gesztus teljes, eleven valóságának. (*Függelék* 8. pont.)

A maradéktalan átalakulás nélküli játékmódnak segítségére siethet három eszköz, hogy előmozdítsa az ábrázolandó személy kijelentéseinek és cselekedeteinek elidegenítését:

1. Az áttétel harmadik személybe.

2. Áttétel múlt időbe.

3. Rendezői utasítások és kommentárok együttmondása a szöveggel.

A harmadik személy és a múlt idő a színész helyesen távolságot tartó (distanciált) magatartását teszi lehetővé. Ezenkívül a színész rendezői utasításokat és kommentáló kijelentéseket keres szövegéhez, s ezeket együtt mondja a próbán szövegével. („Felállt, és ezt mondta haragosan, mert nem ebédelt még..." Vagy: „Először hallotta ezt, s nem tudta, igaz-e..." Vagy: „Mosolygott, és nagyon is önfeledten mondta, hogy...") Harmadik személyű ren-

dezői utasítások együttmondása a szöveggel azt eredményezi, hogy összeütközik két különböző hanghordozás, s ennek folytán a második (vagyis a tulajdonképpeni szöveg) elidegenül. Elidegenítővé válik továbbá azáltal is a játékmód, hogy mire sor kerül valójában a játékra, addigra már egyszer szóban leírták, mintegy bejelentették. A múlt időbe való áttétel olyan álláspontra helyezi a beszélőt, ahonnan a mondatra *vissza*tekint. Ezzel szintén elidegenül a mondat, anélkül hogy irreális álláspontot foglalna el a beszélő, hiszen ő, ellentétben a hallgatóval, végigolvasta már a szöveget, s a vég, a következmények ismeretében jobban tudja a mondatot megítélni, mint hallgatója, aki kevesebbet tud, idegenebbül áll a mondattal szemben.

Ezzel a kombinált eljárással a próbán lezajlik a szöveg elidegenítése, s aztán így marad általában, elidegenítve, az előadáson is. (*Függelék* 9. pont.) A tulajdonképpeni beszédmódra nézve már a publikummal való közvetlen kapcsolat szabja meg a variálás szükségét vagy lehetőségét, aszerint hogy a mondatnak nagyobb vagy kisebb jelentőséget kell-e tulajdonítani. Példa erre a tanúk beszédmódja a bíróság előtt. Különösen artisztikus hatásúaknak kell lenniük a hangsúlyos kiemeléseknek, egyes kijelentések személyekre rögzítésének. Ha a színész a publikumhoz fordul, legyen az teljes fordulat, s ne legyen a régifajta színjátszás „félre" vagy monológtechnikája. Verses formából úgy hozza ki leginkább a színész a teljes V-effektust, hogy a próbán a verssorok tartalmát adja elő közönséges prózában, adott esetben a vershez szánt gesztussal együtt. Elidegeníti a szöveget a beszédformák merész és szép felépítése. (Prózát elidegenítheti, ha saját tájszólására fordítja át a színész.)

A gesztusokról később lesz szó, de itt említendő, hogy minden érzelmi mozzanatot külsőségessé kell tenni, vagyis gesztussá kell kimunkálni. Figurája érzelmei számára a színésznek érzékelhető, külső kifejezést kell találnia, lehetőleg valamilyen cselekvést,

amely elárulja ezeket a belső folyamatokat. Elő kell lépnie, ki kell magát szabadítania az illető érzelemnek, hogy nagyszabásúan legyen kezelhető. A gesztus különös eleganciája, ereje és kelleme V-effektust eredményezhet.

Mesterien kezeli a gesztusokat a kínai színjátszás. A kínai színész azáltal, hogy szemmel látható figyelemmel kíséri saját mozdulatait, V-effektust ér el. (*Függelék* 10. pont.)

Amit a színész gesztusokban, versmondásban és egyebekben produkál, annak késznek kell lennie, a kipróbáltság, a lezártság bélyegét kell viselnie. A könnyedség benyomását kell keltenie, de olyanét, amely a legyőzött nehézségek eredménye. Úgy játsszék a színész, hogy még saját művészetét, technikája mesteri kezelését is könnyűnek vegye a közönség. Tökéletes, kész formában mutatja be a nézőnek, hogyan mehet vagy mehetett volna végbe nézete szerint a valóságban egy folyamat. Nem leplezi, hogy mindezt betanulta, mint ahogy nem tagadja el az akrobata sem a tréninget, és hangsúlyozza, hogy a saját, a színész mondanivalója mindez, az ő véleménye szerint való változata egy folyamatnak. (*Függelék* 11. pont.)

Mivel nem azonosítja magát az ábrázolt személlyel, elfoglalhat vele szemben bizonyos álláspontot, elárulhatja róla véleményét, és a nézőt, akit szintén nem bírt rá senki azonosulásra, az ábrázolt személy bírálatára szólíthatja fel. (*Függelék* 12. pont.)

Álláspontja, amit elfoglal, *társadalomkritikai álláspont.* A folyamatokat úgy állítja be, és a figura jellemzésében azokat a vonásokat dolgozza ki, amelyek társadalmi vonatkozásúak. Játéka így (a társadalmi állapotokról szóló) disputává válik a közönséggel, amelyhez fordul. Ráveszi a nézőt, hogy – osztályhelyzete szerint – helyeselje vagy helytelenítse ezeket az állapotokat. (*Függelék* 13. pont.)

A V-effektus célja elidegeníteni a minden folyamat alapját képező társadalmi gesztust. Társadalmi gesztusnak számít egy bizo-

nyos korszak emberei közt fennálló társadalmi viszonylatok mimikus vagy gesztikus kifejezése. (*Függelék* 14. pont.)

Megkönnyíti egy folyamatnak a társadalom számára való megformulázását, olyatén való végrehajtását, hogy kulcsot adjon a társadalom kezébe, ha címet találunk a jelenetek számára. (*Függelék* 15. pont.) Ezeknek a címeknek történeti jellegűeknek kell lenniük.

Döntő fontosságú gyakorlati-technikai kérdéshez jutunk ezzel el: a *történetiesítéshez.*

A színésznek a folyamatokat történeti folyamatokként kell játszania. A történeti folyamatok egyszeri, múló, bizonyos korokhoz kötött folyamatok. Az emberalakok viselkedése bennük nem abszolút értelemben emberi, nem változhatatlan, ennek a viselkedésnek bizonyos sajátságai vannak, a történelem folyamán túlhaladott és túlhaladható elemei vannak, és kritikának van alávetve a mindenkor rákövetkező korszak álláspontja felől nézve. A folytonos fejlődés elidegeníti tőlünk az előttünk jártak viselkedését.

Ezekhez az eseményekhez és viselkedésformákhoz képest a a történész távolságot tart, ezt a távolságot kell a színésznek is megtartania napjaink eseményeihez és viselkedésformáihoz képest. Ezeket a folyamatokat és személyeket el kell számunkra idegenítenie.

Mindennapjaink, közvetlen környezetünk folyamatai és személyei természetesnek tetszenek nekünk, mert megszoktuk őket. Elidegenítésük arra szolgál, hogy feltűnőkké váljanak. (*Függelék* 16. pont.) A tudomány gondosan kialakította a bizalmatlanság metódusát minden megszokottal, „magától értetődővel", soha kétségbe nem vonttal szemben, és nincs ok rá, miért ne vehetné át ezt a végtelenül hasznos magatartást a művészet is. (*Függelék* 17. pont.) A tudomány számára az emberi produktivitás növekedéséből adódott ez a magatartás, és ugyanebből az okból adódik a művészet számára is.

Ami pedig az érzelmi mozzanatokat illeti, arra az eredményre jutottak az epikus színház németországi előadások során végzett kísérletei, hogy ez a játékmód is kelt érzelmeket, ha másféléket is, mint a hagyományos színjátszás. (*Függelék* 18. pont.) A néző kritikai magatartása minden ízében művészi magatartás. (*Függelék* 19. pont.) Sokkal természetellenesebb hatása van a V-effektus leírásának, mint megvalósításának. Semmi köze sincs persze ennek a játékmódnak a közkeletű „stilizáláshoz". Az epikus színháznak és V-effektusának – amelynek egyetlen célja a világot úgy mutatni be, ahogy az kezelhetővé válik – legfőbb előnye éppen természetessége és evilági volta, humora és mentessége attól a misztikától, amely a szokásos színjátszásnak ősidők óta sajátja.

1940

FÜGGELÉK AZ ELŐBBENIEKHEZ

1.

Leben Eduards des Zweiten von England (Angliai II. Edvárd élete – Marlowe nyomán –, Münchener Kammerspiele); *Trommeln in der Nacht* (Dobszó az éjszakában, Deutsches Theater, Berlin); *Die Dreigroschenoper* (Koldusopera, Schiffbauerdammtheater, Berlin); *Die Pioniere von Ingolstadt* (Ingolstadti pionírok, Schiffbauerdammtheater, Berlin); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera (Mahagonny városának tündöklése és bukása, Aufricht-féle Kurfürstendammtheater, Berlin); *Mann ist Mann* (Egy fő, az egy fő, Staatstheater, Berlin); *Die Massnahme* (A rendszabály, Grosses Schauspielhaus, Berlin); *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (Svejk, a derék katona kalandjai, Piscator-féle Nollendorftheater); *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (A gömbfejűek és a csúcsfejűek, Riddersalen, Koppenhága); *Die Gewehre der Frau Carrar* (Carrar asszony fegyverei, Koppenhága, Párizs); *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban, Párizs).

2.

Ha az epikus színpadon bizonyos atmoszféra az ábrázolás tárgya, mert kell a személyek bizonyosfajta magatartásának a magyarázatául, akkor ezt magát is el kell idegeníteni.

3.

A mechanikus eszközök példái: a színpad különösen éles megvilágítása (mert higgadt józanságától fosztja meg a nézőt a félhomályos világítás, hozzászámítva a nézőtér teljes sötétségét, ami a nézőnek láthatatlanná teszi szomszédját, őt magát meg szomszédja elől rejti el) és a fényforrások látható elhelyezése.

A fényforrások látható elhelyezése

Jelentősége van a világító berendezés nyílt megmutatásának, mert egyik eszköze lehet a nemkívánatos illúzió megakadályozásának. De a kívánatos koncentrációt nem akadályozza meg. Ha úgy világítjuk meg a színész játékát, hogy a világító berendezés benne van a néző látókörében, leromboljuk egy kicsit azt az illúzióját, hogy pillanatnyi, spontán, előre nem próbált, valóságos folyamatnak a tanúja. Látja, hogy előkészületek történtek valaminek a bemutatására, itt valamit megismételnek sajátos körülmények közt, például a legélesebb megvilágításban. A fényforrások megmutatásának a régifajta színház azon szándékát kell megsemmisítenie, hogy elrejtse őket. Senki sem várja el, hogy valamely sportrendezvényen, mondjuk, egy bokszmeccsen, elrejtsék a lámpákat. Bármennyire különböznek is az újabb fajta színjáték produkciói a sport produkcióitól, nem azon a ponton különböznek, ahol a régifajta színház szükségesnek tartotta elrejteni a fényszórókat.

(Brecht: *Az epikus színház színpada*)

4.

A színész viszonya közönségéhez

A színész viszonyának közönségéhez a legszabadabbnak és legközvetlenebbnek kell lennie. Az a feladata, hogy egyszerűen közöljön valamit publikumával, és bemutasson neki valamit, mindennek az alapja tehát a puszta közlés és bemutatás magatartása legyen. Itt nincs még különbség abban, hogy a közlés és bemutatás a nyílt utcán, a publikum kellős közepén történik-e vagy egy lakószobában, vagy a színpadon, ezen a közlés és bemutatás számára kimért és fenntartott deszkán. Nem tesz az semmit, hogy van már a színészen valami különös kabát, és maszkírozva van, ennek éppúgy megadhatja utóbb az okát, mint előbb. Csak az a benyomás ne keletkezzék, hogy már az ősidőkben történt valami egyezség, aminek értelmében itt bizonyos órában emberek közt valami történésnek úgy kell lezajlania, mintha most történnék éppen, előkészület nélkül, „természetes" módon, olyan egyezség, amely magában foglalta azt is, hogy nem volt egyezség. Föllép valaki, és megmutat valamit a nagy nyilvánosság előtt, a *megmutatást is* megmutatja. Utánozni fog egy másik

embert, de nem úgy, nem olyan mértékben, mintha ő volna ez a másik ember, nem azzal a szándékkal, hogy elfeledteti önmagát közben. Személye marad közönséges, a többiektől különböző személy, saját vonásai vannak, s egyben hasonló is a többiekhez, azokhoz, akik nézik.

5.

Vö. Poaul Reumert, az ismert dán színész alábbi fejtegetéseivel:

„...Ha érzem, hogy *meghalok*, ha ezt *valóban* érzem, akkor érzik ezt a többiek is mind; ha úgy teszek, mintha a kezemben tőr volna, és az az egyetlen gondolat tölt el egészen, hogy meg akarom ölni a gyereket, akkor mindenki beleborzong... Olyan gondolkodási művelet kérdése az egész, amelyet érzések közvetítenek, vagy ha akarjuk, megfordítva: egy, a megszállottságig erős érzés kérdése, amely gondolatokba tevődik át. Ha sikerül, ez lesz mindenek közt a legragályosabb dolog a világon, s akkor minden külsőség tökéletesen közömbös..."

Vagy: Rappaport: *The Work of the Actor* (A színész munkája, Theater Workshop, 1936 október):

„...A színpadon a színész fikciókkal van teljesen körülvéve... Képesnek kell lennie rá a színésznek, hogy mindezt úgy vegye, mintha valóság volna, mintha meg lenne róla győződve, hogy élő valóság minden, ami a színpadon körülveszi, s erről meg kell győznie önmagával együtt a közönséget is. A mi módszerünknek ez a legfőbb jellegzetessége a szerep kidolgozásában... Végy egy tárgyat, mondjuk, egy sapkát, tedd az asztalra vagy a padlóra, próbáld meg úgy nézni, mintha patkány volna; hitesd el, hogy patkány és nem sapka... Képzeltesd el, milyen fajtájú patkány, milyen nagy, milyen színű... Így aztán abba a különös helyzetbe kerülünk, hogy abszolút naivan elhitetjük magunkkal, hogy az előttünk levő tárgy valami más, mint ami valójában, s egyszersmind megtaláljuk a módját, hogyan kell kényszeríteni rá a közönséget, hogy ő is higgye el..."

Azt gondolná az ember, bűvészmesterségre oktatnak így, de nem, színművészetre, állítólag a Sztanyiszlavszkij-módszer szerint. Felvetődik a kérdés: alkalmas-e vajon valóban az igazság hirdetésére egy olyan technika, amely képessé tesz rá valakit, hogy a publikummal patkányokat láttasson ott, ahol nincsenek? Mindennemű színművészet nélkül, csupán elegendő mennyiségű alkohollal rá lehet majdnem mindenkit venni, hogy mindenütt, ha nem is patkányokat, de legalább fehér egereket lásson.

6.

Jó gyakorlat, ha a maga szerepét egy színész más színésznek tanítja be (tanítványának, más nemű színésznek, a partnerének, egy komikusnak stb.). A rendező aztán rögzíti számára a demonstratív magatartást. Ezenkívül csak jó, ha a színész másoktól látja játszani a szerepét, különösen instruktív, ha komikustól.

7.

Az idézés

A színész kapcsolata figurájával direkt és szabad; figuráját szabadon hagyja beszélni és mozogni: a színész referál. Nem kell feledtetnie, hogy nem hirtelenjében keletkezik a szöveg, hogy be van tanulva, hogy lerögzített dolog; jelentősége ennek úgy sincs, hiszen úgysem feltételezi senki, hogy önmagáról referál a színész, hanem hogy másokról. A magatartása akkor is ugyanaz volna, ha csak úgy emlékezetből beszélne éppen. A színész idéz egy figurát, a színész egy folyamat tanúja. Nincs akadálya, hogy érzékeltesse, hogyan tör ki hirtelenjében figurájából a szó: van egészében véve magatartásában bizonyos ellentmondás (ha azt nézi az ember, mi van a színpadon és mit mondanak): a színész múlt időben beszél, a figura jelen időben. Van még egy második ellentmondás, ennek a jelentősége nagyobb. Nincs akadálya, hogy éppen azokkal az érzésekkel ruházza fel figuráját a színész, amilyen érzései annak lehetnek; a színész maga nem marad hideg, ő is fejleszt ki érzéseket, csakhogy ezek az érzések nem azonosak szükségszerűen a figura érzéseivel. Tegyük fel, mond valamit a figura, amit igaznak vél. Kifejezheti a színész, ki kell tudnia fejezni, hogy ez nem igaz, vagy hogy végzetes ennek az igazságnak a kimondása, vagy valami mást.

8.

Az epikus színház színésze számára elengedhetetlen az eddiginél nagyobb arányú anyaggyűjtés. Most már nem mint királynak, tudósnak, sírásónak stb. kell megmutatkoznia, hanem éppen mint királyoknak,

tudósoknak, sírásóknak, szét kell tehát néznie a való világban. Ugyanígy meg kell tanulnia a leutánzást (kopírozást) is, amit tiltanak a mai színiiskolákban, mert „a jellegzetesség kárára megy".

9.

A kellő V-effektust különböző módokon hozhatja létre a színház maga az előadáson. Az *Angliai II. Edvárd élete* (Leben Eduards des Zweiten von England) müncheni előadásán jelezték először címfeliratok a jelenetek előtt a tartalmat. A *Koldusopera* (Die Dreigroschenoper) berlini előadásán vetítették a songok címét, amíg énekelték őket. Az *Egy fő, az egy fő* (Mann ist Mann) berlini előadásán nagy táblákra vetítették a színészek figuráit.

10.

A művész önmagát nézi. Egy felhőt ábrázol például, váratlan feltűnését, lágy és erőteljes kibontakozását, gyors és mégis fokozatos változását, s közben a nézőkre pillant, mintha azt akarná mondani: hát nem éppen ilyen? De nézi a saját karját, lábát is, hivatkozik rájuk, ellenőrizve őket s a végén talán még dicsérgetve is. Nem találja a műélvezetet zavaró tényezőnek, ha egy szemmel látható pillantást vet a földre, a produkcióhoz szükséges helyet felmérendő.

(Brecht: *Az elidegenítő hatás a kínai színművészetben*)

11.

Az ilyen summázó, egybeszedő, tovasiető játék leginkább az előadást közvetlenül megelőző próbákon figyelhető meg, amikor a színész „markíroz", vagyis csak átfutja a helyzeteket, csak jelzi a gesztusokat, csak megpendíti a hanghordozást. Ezek a próbák pusztán a kölcsönös egybehangolást szolgálják, gyakran csak az új színész tájékoztatását szereplőváltozáskor, hozzájuk kell tehát még gondolni a közönséghezfordulást, csak nem úgy, hogy intenziválás útján, tehát szuggesztíven történjék az. Figyeljünk a különbségre a szuggesztív és a meggyőző, plasztikus játék közt!

12.

Darwin panaszolja *Az ember és állat érzelemmegnyilvánulásai*-ban, hogy nehéz a megnyilvánulásokat tanulmányozni, „mert ha tanúi vagyunk valamely mélyebb izgalomnak, az annyira felkelti együttérzésünket, hogy csaknem lehetetlen a gondos megfigyelés, vagy meg is feledkezünk róla". Itt kell közbelépnie a művésznek, és úgy alakítania a legmélyebb izgalom állapotát is, hogy a „tanú", vagyis a néző képes maradjon a megfigyelésre.

13.

A színész szabad, önálló magatartása a közönséggel szemben azt is jelenti, hogy nem kezeli a közönséget egynemű tömegként. Nem olvasztja egybe formátlan masszává az érzelmek olvasztótégelyében. Nem fordul egyformán mindenkihez; nem akar változtatni a publikum megosztottságán, sőt, elmélyíti ezt a megosztottságot. Barátai és ellenségei vannak a közönségben, azokhoz barátságos, ezekhez ellenséges. Állást foglal, nem mindig figurája mellett, de ha nem mellette, akkor ellene. (Ez legalábbis az alapmagatartás; ennek is változónak kell lennie, a figura más-más nyilatkozata szerint másnak. De lehetnek részek, ahol nem firtat a színész semmit, óvakodik ítéletet mondani, ezt azonban akkor határozottan ki kell fejeznie játékával.)

14.

Ha Lear király (I. felv. 1. jelenet) lányai közt szétosztva birodalmát, széttép egy térképet, akkor ez a szétosztási aktus elidegenítését jelenti. Így nemcsak a birodalomra irányul a figyelem, hanem, mert magántulajdonként kezeli szemlátomást a birodalmat, a feudális családideológiára is fény derül. A *Julius Caesar*-ban elidegenül Brutus zsarnokgyilkossága, ha egyik monológja közben, amíg zsarnokság szándékával gyanúsítja Caesart, maga is bántalmazza az egyik szolgálatára rendelt rabszolgát. Stuart Mária szerepében Helene Weigel egyszerre csak legyezőnek használta a nyakában függő feszületet, kacéran legyezni kezdte magát vele. (Lásd még: Brecht: *Übungsstücke für Schauspieler.* 107. old.: Gyakorlódarabok színészek számára.)

15.

Példák ilyen címekre: *Sullivan Slift, az ügynök, megmutatja Johanna Darknak a szegények elvetemültségét; Pierpont Mauler beszéde a kapitalizmus és vallás halhatatlanságáról. (A vágóhidak Szent Johannája.) Az új Anabasis: Svejk, a derék katona bevonul csapattestéhez, de nem érkezik meg; Svejk, a derék katona elítéli a zsarnokgyilkosságot. (Svejk, a derék katona kalandjai.)*

Ezek a címek hosszabb jelenetek előtt állnak. Példa egy tizenöt perces jelenet alcímekkel való megosztására *Az anyá*-ból (Die Mutter):

1. Pável Vlaszovot, a fiatal munkást először látogatják meg forradalmár elvtársak, s lakásán illegális nyomtatványokat akarnak készíteni.
2. Az anyának gondot okoz, hogy forradalmárok társaságában látja fiát. Megpróbálja őket kitessékelni.
3. Masa Halatova, a munkáslány, kis dalban magyarázza meg, hogy az egész államot kell tetőtől talpig felforgatnia a munkásnak, ha kenyérhez és munkához akar jutni.
4. Az anyát egy rendőrségi házkutatás fia új tevékenységének veszélyeire figyelmezteti.
5. Megretttenti ugyan a rendőrök durvasága az anyát, mégis kijelenti, erőszaktevőnek nem az államot tartja, hanem a fiát. Elítéli emiatt fiát, de még inkább azokat, akik erre az útra vitték.
6. Az anya rájön, hogy fiát veszélyes röplaposztásra szemelték ki, maga vállalkozik tehát az osztogatásra, hogy a fiút távol tartsa tőle.
7. Rövid tanácskozás után a forradalmárok átadják az anyának a röplapokat. Olvasni az anya nem tud.

16.

A színpadon, tegyük fel, a következőt kell ábrázolni: egy fiatal lány elhagyja családját, hogy állást vállaljon egy nagyvárosban. (Piscator-féle *Amerikai tragédia.*) A polgári színház nem tekinti ezt nagy horderejű dolognak, egy történet kezdete nyilván; tudomást kell róla szereznünk, hogy megértsük, vagy hogy izgalommal várjuk a továbbiakat. A színészek fantáziáját aligha fogja ez működésbe hozni. A jelenség bizonyos tekintetben általános: állásba mennek a fiatal lányok. Ebben az esetben arra lehetünk kíváncsiak, ami különös majd történni fog vele. Az eset különös is: ez a leány elmegy (nem következnének be a továbbiak, ha maradna). Fontos, hogy milyen ez a fiatal lány, tehát a jelleme. Hogy a családja hagyja elmenni, az nem tárgya a vizsgálatnak, az hihető (hitelesek az indokai). Mindezt másképp látja a historizáló színház. Minden erejével sajátos, különös, megvizsgálást igénylő vonásaira veti rá magát ennek az oly mindennapi jelenségnek. Hogyhogy? Kibocsátja védőszárnyai alól a család egyik tagját, hogy ezután a maga lábán, segítség nélkül keresse kenyerét? Képes rá ez a lány? Elegendő lesz, amit családtagként megtanult, hogy maga keresse meg kenyerét? A családok nem tudják már megtartani gyermekeiket? Terhükre vannak? Minden családban így van ez? Mindig így volt ez? A világ sora ez, amin nem lehet változtatni? Megérik a gyümölcs, és leesik a fáról. Érvényes-e itt ez a tétel? Ha mindenkor önállóak lesznek egyszer a gyerekek, minden időben, ha valamilyen biológiai jelenség ez, akkor ugyanúgy történik-e ez mindig, ugyanolyan okból, ugyanolyan következményekkel? Ezek azok a kérdések (vagy egy részük), amelyekre választ kell adniuk a színészeknek, ha történetinek, egyszerinek akarják ezt a folyamatot ábrázolni; ha olyan erkölcsrajzot akarnak ezúttal produkálni, amely fényt vet egy bizonyos (mulandó) kor társadalmának egész struktúrájára. Hogyan kell azonban egy ilyen folyamatot ábrázolni ahhoz, hogy kiütközzék történeti jellege? Hogyan lehet feltűnővé tenni szerencsétlen korunk zűrzavarát, ha az anya leánya bőröndjét intelmek és erkölcsi követelmények hangoztatása közepette csomagolja, azt a felettébb kicsi bőröndöt? Hogyan lehet megmutatni, hogy milyen sok az erkölcsi követelmény, és milyen kevés a fehérnemű? Intelmek egy egész életre, és kenyér csak öt órára? Hogyan kell a színésznőnek az anya szavait mondania, mikor azt a felettébb kicsi bőröndöt átadja: „Így, azt hiszem, ez elég lesz" – hogy ez történeti kijelentésként értetődjék? Csak V-effektus révén lehet ezt elérni. A színésznőnek nem szabad ezt a mondatot a maga dolgaként kezelnie: kritika tárgyává kell tennie, meg kell tudnia értetnie a mondat indokait, lehetőséget kell nyitnia a tiltakozásra.

(Brecht: *Az elidegenítő hatás a kínai színművészetben*)

17.

A V-effektus mint köznapi életből ismert eljárásmód

A V-effektus egészen hétköznapi dolog, ezerszer él vele az ember, s nem más, mint gyakran alkalmazott módszer arra, hogy mással vagy önmagunkkal valamit megértessünk; tanulmányok folytatása közben éppúgy találkozunk vele, mint üzleti értekezleteken, ilyen vagy olyan formában. V-effektus az, ha valamely megszokott, ismert, közvetlenül adott dolgot különös, feltűnő, váratlan dologgá teszünk, hogy jobban megértessük, hogy felhívjuk rá a figyelmet. Valami úton-módon érthetetlenné tesszük a magától értetődőt, de csak azért, hogy ezáltal aztán annál érthetőbbé tegyük. Hogy valamely ismert dolog felismert dologgá válhassék, ki kell ahhoz emelni az észrevétlenségből, szakítani kell a megszokással, azzal, hogy az illető dolog nem szorul magyarázatra. Akármilyen gyakori, igénytelen, közismert is valami, a szokatlanság bélyegét kapja meg most. Egyszerű V-effektussal él, aki azt mondja valakinek: „Megnézted már egyszer jól az órádat?" Aki ezt kérdi tőlem, tudja, sokszor néztem már az órámat, most azonban lehetetlenné teszi számomra ezzel a kérdéssel, hogy a régi megszokott, s ezért már semmit sem mondó pillantással nézzem ezentúl. Azért néztem eddig, hogy az időt állapítsam meg, most azonban, hogy olyan nyomatékosan firtatják, rájövök, nem méltattam magam sem soha egyetlen csodálkozó pillantásra sem az órámat, pedig bámulatos szerkezet az, sokféle szempontból. A V-effektus legegyszerűbb formájáról van szó ugyanis, amikor ezekkel a szavakkal vezetnek be egy üzleti megbeszélést: „Gondoltak már rá valaha, hogy mi lesz a hulladékkal, amit mindennap szakadatlanul a folyóba ereszt az önök gyára?" Eddig sem folyt le a folyón észrevétlenül ez a hulladék, tervszerűen vezetik oda, emberek és gépek működnek közre benne, már zöld tőle egészen a víz, nagyon is észrevehetően úszik le rajta, csak éppen, hogy nem más, mint hulladék. Selejtje volt a gyártásnak, most pedig tárgyává lesz, ráterelődik az érdeklődés. Elidegenítette a feltett kérdés, a kérdésnek ez volt a célja. A V-effektust alkalmazó legegyszerűbb mondatok „nem – hanem" szerkezetűek (nem azt mondja „gyere ide", hanem „eredj tovább"; nem őrült, hanem bosszankodott). Valamilyen gyakorlat igazolta várakozás állott fenn ilyenkor, de csalatkozni kellett benne. Azt hitte volna az ember, hogy... pedig nem kellett volna hinnie. Nemcsak egy lehetőség volt tehát adva, hanem kettő; ha mind a

kettőre hivatkozunk, egyik is, másik is elidegenül, elidegenítettük tehát a legelsőt. Hogy valaki egy férfi asszonyaként lássa édesanyját, ahhoz V-effektusra van szüksége, s az létre is jön, ha például mostohaapát kap. Ha látja valaki, hogy végrehajtó szorongatja tanítómesterét, V-effektus keletkezik; kiragadtatva abból az összefüggésből, ahol nagynak látszott a tanítómester, olyan összefüggésbe került most, ahol kicsinek látszik. Elidegenül az autó, ha modern kocsija volt már valakinek régen, s most Henry Ford egyik régi T-modelljével közlekedik. Robbanásokat hall egyszerre ilyenkor az ember: a motor ugyanis robbanómotor. Csodálkozást kelt bennünk, hogy egyáltalán jármű egy ilyen jármű, s anélkül megy, hogy állati erő húzná; egyszóval, az autót akkor érjük fel ésszel, ha mint valami idegen, új dolgot értjük meg, egy konstrukció sikerét, tehát mint valami természetelleneset. A természet, amelynek kétségtelenül része az autó is, valami természetellenes mozzanattal bővül hirtelen, fogalma most már ezzel telítődik.

A „valóban" szó is mondhat valamit, elidegeníthet. (Valóban nem volt odahaza; azt mondta ugyan, de mi nem hittük, és utánanéztünk; vagy: nem hittük, hogy ne volna otthon, de ez volt a való tény.) A „tulajdonképp" szó sem szolgálja kevésbé az elidegenítést. („Ezzel tulajdonképp én nem értek egyet.") Az autót ugyancsak elidegeníti az eszkimók alkotta meghatározás: „Az autó olyan repülőgép, amelynek nincs szárnya, és a földön mászik."

A jelen fejtegetések bizonyos értelemben elidegenítik magát a V-effektust is: megszokott, gyakori, mindenütt fellelhető művelet ez, amelyet úgy próbáltunk megértetni, hogy különös jelenségként világítottuk meg. De azokra hat csak eredményesen ez az effektus, akik tényleg („valóban") megértették, hogy „nem" akármilyen előadásmód váltja ki ezt az effektust, „hanem" csak egy bizonyosfajta: csak „tulajdonképp" megszokott jelenség ez a jelenség.

18.

A racionális és az emocionális álláspontról

A beleélés elutasítása nem az érzelmek (emóciók) elutasításának folyománya, s nem is eredményezi azok elutasítását. Téves a vulgáris esztétikának az a tétele, hogy emóciókat csak beleélés útján lehet kiváltani. Óvatos kritika tárgyává kell tennie mégis a nem-arisztotelészi dráma-

művészetnek az általa felkelteni szándékozott és benne testet öltő emóciókat.

Az emóciók válságára utalnak bizonyos tendenciák a művészetekben, mint a futuristák és dadaisták provokációi vagy a zene fagyossá válása. A háború utáni német drámaírás már a weimari köztársaság utolsó éveiben határozottan racionalista irányba fordult. A fasizmus az emocionális mozzanatoknak adott groteszk hangsúlyt, sőt, még baloldali írók esztétikai nézeteiben is a racionalizmus megfogyatkozása fenyegetett, s ez bennünket arra indított, hogy különös nyomatékot adjunk a racionális elemeknek. Mégis, korunk műalkotásainak egy jelentős részében az érzelmi hatás csökkenéséről lehet beszélni, éppen a rációtól való elszakadás következményeképp, és az érzelmek reneszánszáról a racionalista tendencia erősödésének következményeként. Az lepődik csak meg ezen, akinek egészen konvencionális elképzelései vannak az emóciókról.

Az emócióknak mindig egészen határozott társadalmi osztályalapjuk van; hogy milyen formában lépnek fel, az meg van mindenkor történetileg szabva, specifikusan körül van határolva.

Bizonyos emóciókat nem túlságosan nehéz összekapcsolni bizonyos érdekekkel, művészi alkotások érzelmi hatásához meg kell csak keresni a megfelelő érdekeket. Delacroix festményein és Rimbaud *Bateau ivre*-jében mindenki láthatja, hogyan bukkannak fel a második császárság gyarmati kalandjai.

Könnyűszerrel meg lehet állapítani, mondjuk, a *Bateau ivre* és Kipling *East and West* című balladájának összevetése alapján a különbségeket a XIX. század középi francia és a XX. század eleji angol imperializmus közt. Nehezebb, mint már Marx is megjegyzi, megmagyarázni ezeknek a költeményeknek ránk gyakorolt hatását. A társadalmi haladást kísérő emóciók szemlátomást sokáig élnek az emberekben érdekekhez fűződő érzelmekként, éspedig a művészi alkotásokban aránylag szívósabban élnek tovább, mintsem gondolná az ember, ha számításba veszi, hogy beleütköztek már közben ellenkező érdekekbe. A haladás minden lépése egy haladó lépést semmisít meg, éppen mert eltávolodik tőle, vagyis túllép rajta, de fel is használja egyben, és így az emberek tudatában valami módon mint haladó lépés rögződik meg, abban a formában, ahogy eredményei élnek tovább a való életben. Az általánosítás egyik legérdekesebb fajtája megy itt végbe, folyamatos processzusa az absztrakciónak. Ha osztani tudjuk más emberek, elmúlt korok embereinek, más osztályoknak stb. érzelmeit a ránk maradt műalkotásokban, akkor fel kell téteeznünk, hogy oly érdekekben osztozunk eközben, amelyek valóban általános emberiek voltak. Ezek a rég elhalt emberek a haladás élén járó osztályok érdekeit képviselték. Egészen más dolog, ha a fasizmus olyan emóciókat termel éppen most hatalmas arányokban, amelyek nem szolgálják a fasizmusnak rabul esettek többségének érdekeit.

19.

Igaz-e, hogy a kritikus magatartás nem művészi magatartás?

A kritikus magatartást, régi szokáshoz híven, nagyobb részében negatív magatartásnak minősítik. Sokan éppen a kritikus magatartásban látják a különbséget tudományos és művészi magatartás közt. Nem tudják beleképzelni a műélvezetbe a vitába szállást, a distanciatartást. Van persze a műélvezetnek egy magasabb foka, a kritikus élvezeté, de ilyenkor a kritika csak az artisztikumra irányul; egészen más dolog viszont, ha nem a világ művészi ábrázolását, hanem magát a világot kell kritikusan, vitába szállva, distanciából szemlélni.

Hogy az ilyenfajta kritikai magatartás bevezethető legyen a művészetbe, a maga pozitív voltában kell megmutatni a kétségtelenül meglevő negatív mozzanatot: a világ ilyenfajta kritikája aktív, cselekvő, pozitív kritika. Egy folyó útját kritizálni annyi, mint javítani rajta, korrigálni. A társadalomnak a forradalom a kritikája, ez a végigvitt, a végrehajtott kritika. Az ilyenfajta kritikai magatartás a produktivitás egy válfaja, s mint ilyen, felettébb élvezetes; és ha az emberek életét megjavítani célzó műveleteket a köznapi szóhasználat művészeteknek nevezi, miért különbözzék a maga részéről éppen a művészet az ilyen értelemben vett művészetektől?

[V-EFFEKTUSOK]

A V-effektus használt, vagyis az olyan módszerét, mely idegenszerűen ír le jelenségeket, így is meg lehet egészen egyszerűen érteni: A filozófusok irányította színészek arra törekszenek, hogy a néző szemében megütközés tárgyává tegyék az emberek közt korunkban zajló folyamatokat, az emberek egymás iránt tanúsított viselkedését. El kell ismerni, hogy bizonyos fokig megütközést is keltenek ezek az emberek közt zajló folyamatok, ha pedig nem ismerjük el, akkor kell csak igazán gondoskodniuk róla színészeinknek, hogy megütközést keltő voltuk szembetűnő legyen.

V-effektussal él Joyce a *Ulysses*-ben. Elidegeníti mind az ábrázolásmódot (főként a gyakori és gyors változások révén), mind pedig az eseményeket.

Dokumentumértékű filmanyag beépítése színdarabokba szintén V-effektust idéz elő. A színpadon zajló események elidegenülnek, mert a vászonról általánosabb jellegű események néznek velük szembe.

Elidegenít a festészet, amikor (Cézanne) egy edény üreges mélységét túlhangsúlyozza.

A V-effektusok legszélsőségesebb válfajaival élt a dadaizmus és a szürrealizmus. Ábrázolt tárgyaik vissza se tértek elidegenültségükből.

A klasszikus V-effektus magasabb fokú megértést idéz elő.

Ha római történelmében Mommsen (és történeti regényeiben Feuchtwanger) praetor helyett államügyészt és legatus helyett tábornokot ír, akkor V-effektussal él. Az antik római miliőből kiemelve a praetor közelebb kerül hozzánk, az államügyész pedig, antik római miliőbe helyezve, elidegenül tőlünk. De itt közrejátszik a kritika is. A praetor nem volt államügyész, ahogy az államügyész sem praetor. Mommsen és Feuchtwanger módszere nem tökéletes addig, míg nem sikerül megkülönböztetni a praetor és az államügyész sajátosságait, vagyis érvényre juttatni a V-effektust.

Németalföld, Goethe szemével nézve *(Egmont)*: adva van itt mégiscsak a Németalföld, ez a darabka a földgolyón, ez a zsivaj a piactereken, tárgyalások bizonyos (németalföldi) helységekben, németalföldi viseletek, a (németalföldi) történelem egy helyzete – és így tovább. Része van a műalkotásban egy bizonyos időpontban egy bizonyos országnak, „előfordul" benne.

Goethe életrajzaiból megtudjuk, hogy némely személyes természetű élményeket, bizonyos emóciókat tapasztalatokat, alakokat akart formába önteni, és talált hozzá egy históriát, emberi sorsok olyan konstellációit, amelyek nagyjából alkalmasak voltak az említett szubjektív indulatok objektiválására.

Parabola-funkciót kapott így Németalföld.

A Goethe megformálta Németalföld nagyjából a Shakespeare parabolájában (tengerpartra helyezve) megformált Csehország és a későbbi, nem-arisztotelészi parabolák háttérbeli alakzatai (mint az *Egy fő, az egy fő*-ben India) közé esik. Ott India egyszerűen csak egy idegen ország.

Az események folyamában, a replikák, mozdulatok, reakciók egymásutánjában van valami zavaros, valami követhetetlen, ha nem avatkozunk bele ellenőrizve, úgy, hogy ezt a folyamot folytonosan a hangulatok és érzelemszerű jelzések folyamával kísérjük.

Amikor maga a folyam (a folyamatszerűség) alkotja a valóság egy fontos tényét, lehet a folyamot is ábrázolni, de akkor magát az egészet kell éppen folyamszerűségében elidegeníteni, tehát fo-

lyamszerű sajátosságában bemutatni, nehezen kormányozható voltában, keréknyom-nélküliségében (noha keréknyomokat hagy maga után).

A V-effektust a színház eszközei közül egy haladó folyamat során irtották ki, a színház polgári démoniatlanítása során ugyanis. Ma már csak rossz komédiásoknál található meg. Valami különös pózt öltenek fel ezek, és úgy tesznek, mintha természetfölötti erő munkálkodnék bennük. A színészek „a doboz felnyitásának" nevezik ezt, amikor egyikük elidegenít valamilyen folyamatot, hogy a nézők csodálatát vagy legalábbis elcsodálkozását csikarja ki; az elcsodálkoztató szerek legolcsóbbika a pátosz. A V-effektus közkeletű eszköz a komédiában, különösen az alacsonyrendűben. Amikor hazatér éjszaka a férj a családi hálószobába, s lopózkodása közben teljesen éber neje lesi őt, akkor ezt a publikum nagy mulatságára elidegenítik. A visszafelé fejlődés fázisaiban, Maeterlinck és Strindberg misztikus darabjaiban például, ismét felbukkan a régi V-effektus, s arra lenne hivatva, hogy a dolgok megmagyarázhatatlan oldalát, kormányozhatatlanságát mutassa be. Ezek a próbálkozások közvetlenül a nevetségesség szakadéka szélén járnak.[16]

Mindaz, ami tartozéka a játék folyamatának, az, hogy emberek lépnek föl más emberek előtt, bemutatva nekik valamit, hogy betanult dolog ez a valami, nem a valóságban történik, hanem megismételt dolog, hogy az érzések idegen személyek érzései, hogy cenzúrázott eseményeket mutatnak be, hogy gondolkodtak tehát már rajtuk, söt, ítéletet alkottak róluk, mindez kerüljön a maga természetes helyére, és nyíltan táruljon föl, s keletkezzék ezáltal bizonyos gondolkodásra bátorító, földön járó, higgadt józanság.

[16] A festészetben misztifikálni próbálja a tárgyakat a szürrealizmus. Kiszakítja őket az összefüggésből, a konvencióból. A montázsban és idézésben V-effektusok rejlenek.

Hogy a színész hangsúlyozottan, a játékban is kifejezésre jutó módon ellentétben áll figurájával: ez az alapja a V-effektus alkalmazásának, ez azonban önmagában a figura elidegenítésének egyszersmind legáltalánosabb, leggyengébb, legbizonytalanabb formája. A keresztrefeszítést Grünewald azzal idegeníti el, hogy oltárképébe az evangélistát magát is beleállítja.

Ne álljon a néző szemszögéből nézve valamilyen véletlenül jelen levő a színen, hanem olyan valaki, akinek szándékai vannak az eseményekkel kapcsolatban, vagy szándékait kapcsolatba hozza velük. Másképp hallgatná meg egy asszony szavait, akinek a férje forradalomban vesz részt, egy forradalmár, és másképp, aki úgy kerül oda, mint Pilátus a Credóba. A helyzet egészét tartaná mindig szeme előtt, úgyhogy az asszony szavai időnként sokféle jelentést kapnának egyszerre, egészében látná a dolgok menetét, úgyhogy elhelyezkednének az asszony szavai az időben, az „éppen most" jelentését kapnák. Hallaná ugyanazt az asszonyt, amíg az beszél, még másképp is beszélni, mondjuk, egypár hét múlva, és éppen most másokat is fog beszélni hallani, másképp és ugyanakkor, mintha egy másik asszony beszélne ugyanerről az asszonyról.

A színész szemszögéből nézve aztán úgy kell ezt játszani, mintha az asszony végigélte volna az egész korszakot, és most visszaemlékezésként, az események folytatásának ismeretében mondaná el, amit fontosnak tart, és kiemel a jelen időpont számára (mert az fontos most, ami a későbbiek során annak bizonyult).

Ha gyerekek felnőtteket játszanak, ilyenkor nemcsak a gyerekekről tudhatunk meg persze valamit, hanem a felnőttekről is. Mert amikor színlelnek valamit a gyerekek, s különös erőfeszítést fejtenek ki ennek érdekében, a felnőttek képe jelenik meg.

Senki se mondja, hogy tehát a dolgokról való nézetekről beszélünk túlnyomórészt, s nem magukról a dolgokról; mert mondhatná ezt valaki a materialisták teljes felháborodásával, a materialisták ugyanis csak érzéki kézzelfoghatóságukban akarnak tudni a dol-

gokról magukról. A színpadon valóban csupán ezek a nézetek vannak jelen, az előadás feladata csak gondoskodni róla, hogy érzékileg kézzelfoghatóvá váljanak. Felnőtt korú színész nem is az, akit játszik, úgy tesz csupán, mintha az volna.

A háborúban, frontelőadásokon, melyeket katonák rendeztek katonáknak, ott is megvolt a V-effektus, mikor katonák leányszerepeket játszottak. Bizonyos komikumnak minden néző a tudatában volt, mégis, még erotikus hatások is létrejöttek, mikor alsóneműjüket mutogatták a színjátszók. És alakítójuktól annyival tudott meg többet az ember az asszonyokról, amennyivel férfiak tudnak többet az asszonyokról, mint asszonyok: kezelhető lényként tűntek fel a nők.

Amikor a kínai színművész pantomimban (lovaglást mutatva be mondjuk) saját testét, tagjait figyeli, s rájuk szegzi pillantását, akkor nemcsak mozdulatainak helyességét ellenőrzi, hanem csodálkozás is van a pillantásában, mintha felfedezéseket tenne: különös tartásokban fedezi fel tagjait, és nyíltan megmutatja meglepődését. Megszállott ember hatását teszi így, játékmódja démonikussá válik. Idegenné teszi a lovaglást, persze a világért sem azért, hogy érthetővé tegye.

Egy látogatás, ellenséggel való bánásmód, szerelmesek találkozása, üzleti jellegű megállapodások – és így tovább –, mind elidegeníthetők, ha úgy ábrázoljuk őket, ahogy erkölcsöket és szokásokat ábrázolnánk. Egy üldözött esedezését befogadásért úgy lehet elidegeníteni, ha mint a történelem egy közismert jelenetét ábrázoljuk, részleteiben is; úgy is el lehet idegeníteni, ha mint az illető helyen dívó szokást ábrázoljuk. Így ábrázolva az egyszeri és különleges jelenség, mely különben, ha sajátos vonásait hangsúlyozzák, megőrizné egyszeri és különleges jellegét, elidegenült arculatot kap, mert általános, szokásossá vált alakban jelenik meg. Már maga a kérdés, hogy a folyamat maga vagy valamely része vált-e szokássá, elidegenítően hat.

A gyakorlat nyelvén szólva: azt a módszert választhatjuk, hogy erkölcsrajzírót vagy történészt érdeklő mozzanatokat keresünk egy felvonásban, megfogalmazunk egy sor címet ezeknek a tudományoknak a nyelvén, és aztán a jeleneteket ezekhez a címekhez játsszuk magyarázatképp.

Hasznára van a cselekvő embernek az események olyatén ábrázolása, hogy azok ne azt jósoltassák meg, ami biztosan be fog következni, hanem arról kényszerítsenek ki véleményt, minek valószínű a bekövetkezése.

A V-effektust nem szabad valami hideg, bizarr, viaszfiguraszerű dolognak tekinteni. Egy figura elidegenítése nem jelenti azt, hogy kitépjük a szeretetreméltóság szférájából. Egy eseménysor az elidegenítés révén nem válik ellenszenvessé.

A SZÍNÉSZI MESTERSÉGRŐL

(1937–1940)

EGY ÓCSKA KALAP

Koldusoperá-m párizsi próbáin figyelmemet kezdettől fogva lekötötte egy fiatal színész, Filchet játszotta, a züllött fiatalembert, akinek leghőbb vágya, hogy beléphessen a kvalifikált koldusok sorába. A többiek nagy részénél hamarabb felfogta, hogy miképp kell próbálni, óvatosan tudniillik, beszéd közben önmagát hallgatva, és olyan emberi vonásokat tartogatva a néző megfigyelése számára, amelyeket maga figyelt meg embereken. Nem lepett meg, amikor néhány főszereplővel együtt egy délelőtt beállított az egyik nagy jelmezáruházba, s annyit mondott udvariasan, hogy kalapot szeretne keresni a szerepéhez. Amíg én a női főszereplőnek segédkeztem a kosztümjét összeállítani, s ez igénybe vett jó néhány órát, őt figyeltem a szemem sarkából, ahogy a kalapot keresi. A jelmezraktár jó néhány alkalmazottjának adott dolgot, s a fejfedők nagy halmaza előtt álldogált hamarosan; beletelt egy óra is, míg kiválasztott a halmazokból kettőt, és hozzáfogott, hogy meghozza a végső döntést. Ez igénybe vett egy további órát. Nem felejtem el soha a gyötrelem kifejezését kiéhezett, markáns arcán. Egyszerűen nem tudott választani. Vonakodva vette kézbe az egyik kalapot, s olyan ábrázattal nézegette, mint aki régóta kuporgatott utolsó filléreit fekteti bele valami kétségbeesett vállalkozásba, ahonnan nincsen visszaút. Vonakodva tette vissza a kalapot, egyáltalán nem úgy, mintha kézbe venni még egyszer nem akarná. A kalap persze nem volt tökéletes, de talán még mindig a legjobb a kaphatók közt. Másfelől a legjobbnak a legjobb volt ugyan, de töké-

letesnek semmi esetre sem tökéletes. És elővette a másik kalapot, rajta tartotta azonban szemét a félrerakotton. Szemlátomást voltak ennek a másiknak is előnyei, csakhogy másutt nyilvánultak meg, mint az előbbeni gyengéi. Ez tette nyilván oly felette nehézzé a választást. A züllöttségnek árnyalatai vannak, csak a felületes szem nem veszi észre őket, újonnan talán drága volt az egyik kalap, de most elnyűttebb még a másiknál is. Drága kalap volt-e vajon Filch kalapja egykor, drágább-e, mint ez a másik legalábbis? Mennyire lehetett elnyűve? Kímélte-e vajon Filch, amíg egyre lejjebb züllött, volt-e módjában kímélni? Vagy amikor még jobb napokat látott, nem is hordta ezt a kalapot? Mikor voltak ezek a jobb napok? Meddig bírja egy kalap? Gallér nem volt Filch nyakán, erre rájött már egy álmatlan éjszaka, rosszabb a piszkos gallér, mintha nincs gallér (nagy Isten, valóban így van ez?), mindegy, a vita le van zárva, erre rájött már, de a nyakkendője megvolt még, erre szintén rájött, de milyen ilyenkor a kalapja az embernek? Láttam, ahogy a szemét lehunyja, mintha álomba merülne álltában. Még egyszer sorra vette az elzüllés valamennyi stádiumát, egyiket a másik után. És mikor felnyitotta ismét a szemét, minden jele nélkül a megvilágosodásnak, fejébe nyomta gépiesen a kalapot, mintha ki lehetne ezt így próbálni, tisztán empirikus módszerrel, aztán újra a másik, félretett kalapra esett a pillantása. Keze utánanyúlt, így állt sokáig, egyik kalap a fején, másik a kezében, kétségek gyötörte művész, aki kétségbeesetten kutat emlékei közt, már-már csillapíthatatlan vágy kínozza, rátalálni az *egyetlen* módra, ahogy ábrázolni tudja figuráját, a figura minden sorsfordulatát és sajátságát négy színpadi perc alatt, az élet egy darabját. Amikor odanézett megint, határozott mozdulattal levette fejéről azt a kalapot, amelyik rajta volt, sarkon fordult, és az ablakhoz lépett. Lenézett az utcára méla tekintettel, s csak egy idő múlva pillantott újra, ezúttal hanyagul, majdhogynem unottan, a kalapokra. Távolról nézett rajtuk végig, hidegen, csak nagyon csekély

érdeklődéssel. Aztán, nem felejtve el előbb még egyszer kinézni az ablakon, újra odaballagott a kalapokhoz, kiragadott egyet közülük, az asztalra dobta, hogy csomagolják be. Legközelebb a próbán egy ócska fogkefét mutatott nekem, a felső kabátzsebéből kandikált ki, jeléül annak, hogy Filch a hidak alatt alva sem mondott le a civilizáció legnélkülözhetetlenebb kellékeiről. Ez a fogkefe győzött meg róla, hogy egyáltalán nem volt megelégedve a fellelhető legjobb kalappal sem.

Ez a tudományos korszak színésze – gondoltam magamban boldogan.

1937

[A SZÍNÉSZ MŰVÉSZETE]

1.

A színész művészetét általában nem tanítják könyvekből, még kevésbé a néző művészetét, hiszen erről még az sem ismeretes, hogy *létezik*. Aki az utóbbit emlegeti, ezt kapja válaszul: „Milyen rosszak lehetnek a színészek nálatok, ha művésznek kell lennie, akire hatni tudnak!" Úgy gondolják az emberek: minél több van a színész művészetéből, annál kevésbé van a néző művészetére szükség. S ha már nem valószínű egyszer, hogy meg lehessen könyvből tanulni, hogyan kell meghatni az embereket, akkor lehetetlenebbnek tetszik még ennél is, hogy meg lehessen könyvből tanulni, hogyan kell meghatódniuk az embereknek. Ez a kis könyv itt színészek és nézők számára íródott.

2.

Aki színiiskoláinkat látogatja, azt tapasztalja, nem kívánnak sokat ahhoz, hogy színész lehessen valakiből. Tanítanak némi beszédtechnikát, egy kis gimnasztikát, néhány kifejezésformát bizonyos érzelmek számára, sminkelést és memorizálást. Régi darabokat tanulnak be, és súlyt helyeznek közben arra, hogy a növendék minél több szenvedélyt vigyen játékába, ebből viszont minél kevesebb „jöjjön ki". Feltételezik, hogy amit egy darab megkíván, az benne van a tehetségben, vele született már: a szenvedély (és a mód), ahogy Rómeó szeret, a szenvedély (és a mód), ahogy Lear szeretné,

ha szeretnék. Hedda Gabler büszkesége és Lady Macbeth becsvágya. Elvárják tőlük, hogy meg tudják ezekkel mintegy fertőzni a nézőt, a nézőtől pedig elvárják, hogy beéri ezzel.

3.

Akármilyen régi művészet is a színművészet, eltekintve nagy színészek egy-egy szerepalakításának vagy egy-egy jelenetének néhány jó leírásától, majdnem hogy nincs más könyv a színművészetről, mint Sztanyiszlavszkij, az orosz rendező nem túl régi munkája. Néhány gyakorlófeladatot és tanácsot ad ez arra, miképp találhatja meg a színész a valóban kellemes hangnemet, és hogyan állhat helyt egy darab sokadszor ismételt előadásán is. Komolyságról tanúskodik ez a könyv, és magas rangot, nagy felelősséget tulajdonít a színművészetnek, de arról a kérdésről keveset árul el tüzetes tanulmányozása során, hogy mi mindent kell megtanulnia és tennie a felelősségét érző színésznek, hogy feladatát teljesíthesse: az emberek együttélésének ábrázolását a társadalomban.

4.

Az a nézet, hogy egy s mást a színésznek meg kell előbb tanulnia, ellentmond annak a nézetnek, hogy önmagából merít mindent a színész. Mivel pedig ez az utóbbi nézet az általános, ezt kell előbb megcáfolni. Szól sok minden mellette. Hogy megvan mindnyájunkban minden, ami egyesekben közülünk különösen kiformálódottan van meg, ez felettébb valószínűnek tetszik. Nem látszik tehát túlzott merészségnek erre alapozni egyfajta színművészetet. Mindenki minden érzelemmegnyilvánulásra képes, mindenki képes tehát rá, hogy „vele menjen" – ahogy a színészek mondják –, a kü-

lönleges érzelemmegnyilvánulások produkálásával. És kielégítőnek is bizonyulna valóban ez a tétel, ha beérnénk érzelemmegnyilvánulások puszta produkálásával. De el kell ismerni, hogy ennél a színésznek többet kell tennie. Az emberek együttélését kell megmutatnia a társadalomban.

5.

De ezt vajon nem azért mutatja-e csak meg, hogy ilyen érzelemmegnyilvánulásokat produkálhasson? Nem azért járunk-e színházba, hogy felkeltessünk magunkban ilyen érzelmeket? Nem csupán a diadalnak, a rettegésnek, a részvétnek, a becsvágynak és a többinek az érzését akarjuk-e átélni a színházban – és semmi egyebet? A felelet így szól: még akkor is, ha ezért jártok csupán a színházba, még akkor is fennáll a tény, hogy ezeknek az érzéseknek a bennetek való felkeltése végett az emberek együttélését kell megmutatni a társadalomban.

6.

Hogy a diadalt megjátssza, és a nézőt ezzel az érzéssel megfertőzze, ahhoz cselekményt kell a színésznek produkálnia. Lehet, hogy váz csupán ez a cselekmény a számára, amelyre ráaggathatja az érzéseit, lehet, hogy ugródeszka csak a szenvedélyekbe. De ettől nem létezik kevésbé a cselekmény. Megmutatja az emberek együttélését a társadalomban. Hogy ezt meg lehessen mutatni, ahhoz több kell, mint ami benne rejlik egy színészi tehetségben, több, mint amennyi vele születhet. Itt vetődik fel a megtanulható dolgok kérdése.

(Töredékes)

SZEREPTANULMÁNY

1.

Az író világa nem az egyetlen világ. Többfajta író van. Nem kell a színésznek a világot teljes egészében az író világával azonosítania. Tegyen különbséget a maga és az író világa közt, és mutassa meg ezt a különbséget. Ez a színész magatartására vonatkozik, a darab mozgatóelemeivel szemben. A darab mozgatóeleme az a mód, ahogyan az események váltják egymást, milyen oka lehet egy következménynek, milyen következménye lehet egy oknak – és így tovább. Az események menetének és értelmezésének ez a módja az író nézeteit árulja el a világról, s a színész ezeknek a nézeteknek kell hogy ellentmondjon.

2.

Hogyan talál a színész rá az író nézeteire, amelyek a darab mozgatóelemének alapját alkotják, és amelyeknek ellent kell mondania? Rátalál, ha megtalálja a sarkalatos ellentmondást. Az író nézetei közül nem találja a színész mindet sarkalatosnak, csak azokat, amelyek az író érdekeit árulják el a valóság világában. Ezeket az érdekeket kell a színésznek kiolvasnia a darab mozgatóelemeiből, fel kell kutatnia, milyen nagyobb csoportok érdekeihez hasonlók, vagy melyeknek állnak szolgálatában (mert ezek számítanak csak sarkalatosnak), és mely érdekekkel állnak ellentmondásban. Eme legutóbbi érdekeket, amelyeknek éppúgy nézetek állnak a szol-

gálatában, mint az előbbiekének (az íróiénak), és amelyek sarkalatosak, ezeket kell a színésznek formálisan magáénak vallania, hogy helyes legyen a játéka.

3.

Azáltal, hogy milyen sarkalatos ellentmondás álláspontjára helyezkedik a színész az író világával szemben, lehetősége támad, hogy megmutassa az író világa korlátait, minéműségét, cáfolhatóságát. Megmutatni azzal mutatja meg, hogy a szemlélő érdekeihez viszonyítja, hogy gesztikus beállítottsága csodálkozó az író világával szemben, s át kell ezt a gesztikus beállítottságot vinnie a nézőre is.

4.

Meg van a színésznek engedve, hogy csodálkozó magatartást öltsön a darab mozgatóelemeivel szemben, de figurájával szemben is (amelyet játszania kell) ölthet ilyet, sőt, a szavakkal szemben is, amelyeket mondania kell. Amit rábíztak, csodálkozva mutatja be. Mintegy önmagának ellentmondva beszél.

5.

Hogy figurákat ábrázolhasson a színész, ahhoz érdekei kell hogy legyenek a figurával kapcsolatban, mégpedig sarkalatos érdekei, olyanok, amelyek a figura megváltoztatására irányulnak. Nevelnie kell mintegy a figurát. Így két, egymásnak ellentmondó énjük támad a figuráknak, az egyik a színészé. A színész abban vesz részt,

ahogy a nézők nevelik (tervszerűen megváltoztatják) a figurákat. Őneki kell erre sarkallnia a nézőket. Ő maga is nézője a figurának, és ilyen külső szemlélő a második figura is, amelynek szeme előtt kell lebegnie. De lássuk előbb, hogyan rajzolja meg a színész az első figurát.

6.

A színész figurája azáltal keletkezik, hogy más figurákkal lép kapcsolatba. A régifajta színművészetben a színész először megteremtette a figurát, hogy aztán az a darab előírta kapcsolatba kerülhessen a többi figurával. A gesztusokat és a szövegmondás sajátos módját a figurából vezette le. A nagy egész együttes szemléletéből nyerte a figurát. Az epikus színművészet másképpen jár el. Az epikus színész nem törődik a figurával. Üresen fog hozzá. Minden cselekvést a legkényelmesebb tartásban hajt végre, és mondja a mondatokat egymás után, de úgy, mintha mindegyik az utolsó volna. Hogy a mondatok alapjául szolgáló gesztusokra rátaláljon, más mondatokat talál ki próbaképpen, amelyeknek nincs odaillő értelmük, csak a gesztus van meg bennük...

7.

Ha a színész, úgy is, mint az illető figura, amelyet bemutat, felvett minden, a darab előírta kapcsolatot, a legkényelmesebben mondta a mondatokat, és a legélvezetesebb módon csinálta a gesztusokat, akkor az író világa jött létre. A színésznek most a különbséget kell megtalálnia és megmutatnia az ő világához képest. Hogyan találja meg a sarkalatos ellentmondást? Egy darab figurái különböző kapcsolatokat vehetnek fel, minden darab kiválaszt

ezek közül néhányat. Ha a helyzetek fiktívek, és csupán a figura bemutatására adnak alkalmat, akkor a lehetséges helyzetek közül történt a kiválasztás. A színésznek ehhez a kiválasztáshoz nem kell alkalmazkodnia. Ha olyan helyzetet kell eljátszania, amely bátornak mutatja a hőst, akkor a színész – noha a bátorságot az előírt mondatokhoz illő legkényelmesebb tartásból s az ebből fakadó legélvezetesebb gesztusok pontos végrehajtásából alakítja ki – a bátorságnak más, az író szándékától eltérő hangsúlyt ad, s evégből egy kis közbeiktatott pantomimikus játékkal, a szöveg egy mondatának ügyes, gesztikus értelmezésével mellesleg azt is ábrázolhatja, hogy milyen kegyetlenül bánik szolgájával a hős. Egy ember hűségét fösvénységgel párosíttathatja, az önzéshez bölcs, a szabadságszeretethez korlátolt vonásokat adagolhat hozzá. Így érzékelteti alakításában a szükséges ellentmondásokat. Ha viszont azzal a céllal alkotta meg az író a figurát, hogy valamely esemény bekövetkezését tegye lehetővé, akkor többfajta figura teheti mindenkor indokolttá az illető esemény bekövetkezését. A bátornak minősített tetteket nem mindig bátor emberek hajtják végre; s ha nem követeli meg az illető esemény, megköveteli minden figura maga, tulajdon hitelessége érdekében, hogy olyan kijelentéseire, magatartására, cselekedeteire emlékeztessünk, amelyeket nem idéz fel az illető esemény.

Egy bizonyos esemény akkor válik állítólag hitelessé, ha egy szegény ember végrehajt valamilyen tettet: a szegény ember maga azonban az illető eseménytől még nem lett szegénnyé. Nyilván még valami mást is kellett hogy tegyen, nem lenne különben szegény. De mit? Harcolt a kizsákmányolás ellen, vagy a konkurrenciaharc során azért, hogy kizsákmányolttá legyen. Szolidáris volt, vagy vétett a szolidaritás ellen, sokféle terén állhatott a küzdelemnek. Sok mindent magával hoz magatartásában, ami nem feltétele az illető esemény bekövetkezésének, köztük *olyasmit is, ami megnehezíti* bekövetkezését. A sarkalatos ellentmondás ebből adódik.

Miközben színpadi feladatát abszolválja a színész, tekintse példaképének a műszaki emberek jókedvét, az egzaktul dolgozó sofőrét például, aki kitűnően kezeli gépét, hangtalanul és elegáns könnyedséggel váltja a sebességet, s mi sem akadályozza eközben, hogy rágógumit rágjon – és így tovább. Ha úgy találja a színész, hogy a játék ilyenfajta módja (markírozáskor alkalmazzák közönségesen, amikor csak jeleznek bizonyos mozdulatokat, csak megütnek bizonyos hangokat) nem szerez elég élvezetet neki, vagy nem elég hatásos, akkor arra tapintott rá könnyűszerrel, hogy nem elég jelentékenyek vagy nem elég pontosak a játéka alapjául szolgáló gondolatok. Ilyenkor aztán segíthet a pótlékképpen privát úton hozzáadott fokozás, a személyes elmélyülés magán a színészen, de nem a jeleneten.

A színész önmagában való személyes elmélyülése, a privát temperamentum pótlékképpen való befektetése a jelenet gondolati struktúráját majdnem mindig veszélybe sodorja. Túlságosan is érthetővé tesz minden magatartásformát, tehát lehetetlenné tesz mindennemű csodálkozást rajtuk. Ez az oka, hogy egyenesen jót tesz gyakran újabb drámáknak, ha ellenvéleményen levő színészek játsszák, akik hamisnak, hibásnak tartják minden replikájukat. Egészen ritkán sikerül csak napjainkban előadáson azt az átütő hatást elérni, amely próbákon keletkezik gyakran, amikor a színészek kedvetlenek vagy fáradtak.

(Töredékes)

[A FIGURA FELÉPÍTÉSE]

1. A LÉPÉSRŐL LÉPÉSRE HALADÁSRÓL A FIGURA TANULMÁNYOZÁSA ÉS FELÉPÍTÉSE KÖZBEN

A fantáziával a színésznek takarékosan kell élnie. Mondatról mondatra kell haladnia, minden kimondandó, meghallandó vagy átveendő mondatnál meg kell mintegy bizonyosodnia figurája felől, jelenetről jelenetre gyűjtve a kimondott szót megerősítő vagy cáfoló mozzanatokat – így építi fel a színész figuráját. Jól bevési emlékezetébe az *egymásutánnak* ezt a folyamatát, hogy a tanulmányozás befejezése után figuráját a közönségnek is kibontakozása egymásutánjában tudja bemutatni. Nemcsak a helyzetek és a cselekmény fordulatai nyomán előálló változások miatt kell megőrizni ezt az egymásutánt, hanem a leleplezés céljából, a figurának a néző szeme láttára való felépítése céljából is, hogy biztosan létrejöjjenek azok a gyakran kicsi, de fontos meglepetések, amelyeket a szemlélő számára tartogat a figura, és hogy a néző megtartassék így a felfedezve újat tanulás állapotában. Hogy ez lehetséges legyen a néző számára, a színésznek mélyen emlékezetébe kell vésnie saját meglepetéseit, amelyek őt érték a felfedezve újat tanulás állapotában folyó figuratanulmányozás során. Az ilyen lépésről lépésre haladás jobb, mint a levezető, deduktív módszer, amely a szerep minél gyorsabb, minél futólagosabb áttekintése nyomán alkot az ábrázolandó típusról összképet, és ebből kiindulva, mintegy utólag gyűjt adatokat és alkalmakat a típus kialakításához a mű ily módon felszínre került anyagából. Így felhasználatlan marad az „anyag" jó része, legtöbbje pedig fonákjára fordul, és ezáltal erejét veszti. Egy ember megismerésének ez azonban semmi esetre sem lehet ajánlatos módszere. A színész, aki ezt a módszert követi, nem tárhatja fel a néző előtt, hogyan ismerte meg ő maga a figuráját. Ahelyett, hogy a néző szeme láttára változnék, átváltozva lép már a néző elé, mint valami semmitől sem befolyásolt, tehát semmitől nem is befolyásolható, kész tény, valami egészen általános, abszolút, absztrakt ember. A típus fölött olyan ítéletet tesz csak lehetővé, amely a típuson magán változtatni mit sem tud. Az ilyen ítéletek azonban céltalanok, fölösleges tehát lehetővé tenni őket. Ilyen úton-módon legtöbbször nem is keletkezik ítélet, csupán élmény. Színészek, akik ezt a módszert követik, a figuráról egzakt adatok és felhasználható tájékoztatás helyett csak az emlékezetben elmosódottan nyomot hagyó, „életnagyságnál nagyobb" képet adnak, nagyjából azt, amit mítosznak nevezünk. Gyenge kópiát adnak s nem az eredeti ősképet, emlékezésre indítanak, ahelyett hogy emlékezetessé válnának. Eszközeik aztán nem elegendők rá legtöbbször, hogy kitöltsenek egy ilyen életnagyságnál nagyobb, látomásszerű képet, sem az „anyag" eszközei, sem a művészéi, s míg látszik, hogy nagyot akarnak, csak ripacskodás benyomását keltik. A színészek természettől fogva mégis inkább erre a deduktív módszerre hajlanak, főként mert így már korán, lehetőleg az első próbán megjátszhatják a színészt, vagyis azt a típusát a színésznek, amely szemük előtt lebeg, és amelyet mindenáron meg akarnak játszani – sokkal inkább, mint a mindenkori, speciális, konkrét figurát. Ha ilyen mértékben és módon veszik igénybe, a fantázia káros szerepet tölt be. De a lépésről lépésre haladó, induktív módszer számára nélkülözhetetlen. Mondatról mondatra haladva ugyanis, a tanulmányát végző színész minduntalan rászorul a fantáziára, arra, hogy fantáziája egyre pontosabb és határozottabb, majdnemhogy kész figurákat idézzen szeme elé, amelyek ezt vagy azt a mondatot mondhatnák ebben vagy abban a szituációban. A mindenkori következő mondatot vagy szituációt azonban olyan komolyan és elfogulatlanul kell tanul-

mányozni a fantázia előrefutó s ezért nyilván elhamarkodott konstrukciói (megoldásai) segítségével, hogy ezek a konstrukciók kiigazíthatókká váljanak a mondatok és szituációk alapján. Amilyen rosszul teszi a deduktív színész, hogy túl korán állapodik meg egy alaptípusnál, olyan jól teszi az induktív módszerű, hogy „vonásoknál" állapodik meg. Minden felderítő vizsgálódásának – a fantázia és a tényszerű ellenőrzés segítségével – a figura egészének feltérképezésére és ábrázolhatóságára kell irányulnia, de mint valamely alakulásban levő és konkrét jelenségére.

2. Magával tudja-e ragadni lépésről lépésre haladva a színész a nézőt?

Lehet, hogy valaki kicsinyesnek érzi a lépésről lépésre haladást. Aggály támadhat a színészben, hogy sose jut el ilyen módon odáig, hogy a nézőt „magával ragadja". Nem fogja-e a fáradság, amelyet rááldoz, és amelyet lehetőleg még sejtetnie is kell a kész produkcióban, megfosztani a fölényes könnyedség látszatától a produkciót? Ez az aggály a „magával ragadásra" vonatkozó hibás nézetből származik. Hozzátartozik a magával ragadáshoz a magával ragadandó személy ellenkezése. A magával ragadónak számot kell vetnie a saját elragadó erejével és a magával ragadandó ellenkezésének erejével. A józanságot, amelyet majd mámorrá változtat, előbb meg kell teremtenie. A talajszinthez mérik a felemelkedés magasságát. A magával ragadónak pedig magával ragadás közben a magával ragadást magát is meg kell mutatnia a magával ragadottnak. Kell neki ez ugyanis, legalább annyira, mint a magával ragadottság. Másfelől a magával ragadónak a megbízhatóság benyomását kell keltenie, mert őrá kell rábíznia magát, aki egyébként csak önmagában bízik.

3. Az egyes vonások kiválasztásáról

Az ábrázolandó figura tanulmányozása közben a legjobb lépésről lépésre haladni. De milyen szempontok szerint, kinek a számára és milyen céllal kell a figurát tanulmányozni és felépíteni?

Mialatt a színész tanulmányképpen a figura minden megnyilatkozását a lelki érdekeltség legminimálisabb fokán, csupán próbaképp kísérli meg összhangba hozni a számára legkényelmesebb hanghordozással, és a fősúlyt közben arra helyezi, hogy drasztikus gesztusokat találjon, ezalatt azon igyekszik, hogy felfedezze az egyes apró vonásokban, meglepetésre mindig készen, a figura tipikus és egyben sajátos jellegét. (A meglepetésre mindig készenállás elsajátítható technika, a legfontosabbak egyike a színész számára. A színész fő feladata, hogy bizonyos dolgokat feltűnővé tegyen, képesnek kell tehát lennie, hogy dolgokat feltűnőnek találjon.) Gondosan és vidám kedvvel (ez mind elsajátítható, nem kifejezésformák ezek, hanem a munkához szükséges rendszabályok, mint az asztalos különböző testtartásai a gyalupadnál), vidám kedvvel akkor is, ha a tragikum területén teszi, megpróbálja mindenekelőtt az egymásnak ellentmondó vonásokat összeállítani. Az a feladata, hogy mind egyesítse ezeket a vonásokat, egyenlegbe hozza őket egy bizonyos konkrét, más személyektől különböző és könnyen megkülönböztethető figurában, de nem szabad például a kényelmesebb egyesítés kedvéért egyes világosan kiütköző vonásokat elhagynia, nem szabad tehát egy alapul vett, az egészről alkotott s neki centrálisnak tetsző felfogásból kiindulnia. Figurája felépítéséhez éppen a „bele nem illő", vagyis más vonásoknak ellentmondó vonásokat kell felhasználnia. Mint önmagának már és még ellentmondó, teljes figura, egészen rendelkezésére bocsátja magát ugyan a színész a cselekménynek, mondhatnánk úgy is, hagy magával bármit tenni, mégis azon igyekszik, hogy semmi esetre se illeszkedjék teljes egészében bele az összképbe. A cse-

lekmény menetét majdnem annyira fel is tartóztatja, mint amennyire előbbre segíti, akadozva követi a cselekményt, mintegy vonakodva, vagy mintha vonszolnák. Mert magatartásának egyes vonásai nemcsak az illető darabból származnak, nemcsak az „író világából", hanem adott maga a színész is közben valamilyen sajátos jelentést egy-egy vonásnak (kiszakítva egy bizonyos vonást „az író világa" összefüggéséből és áttéve más összefüggésbe, reálisba, a színész ismerte világba), ez a jelentés túllép a darabon, nem illeszkedik teljesen a darab számításába.

De milyen szempont szerint vagy kinek a számára, vagy milyen céllal választja ki a színész a vonásokat ilyen lépésről lépésre haladva? Úgy választja ki őket, hogy ismeretükben kezelhetővé váljék a figura. Kívülről nézve választ tehát, a külvilág szemszögéből, a környezetében élőkéből, a társadalom szemszögéből. Ahhoz tartja tehát magát a színész, amit a figura objektíve tesz, másoktól észrevehetően cselekszik. Ellentmond azonban ennek a másik, a második elem, amelynek benne kell a figurában lennie, és amelyről beszéltünk, ez a cselekvés mindenkori lehetősége, amely osztályhelyzetből és a viszonyokból is adódik (ennek feltárására szolgál az összefüggésből kiszakítás technikája); ezzel a lehetőséggel azonban a színpadi személy nem él: a színésznek mégis láthatóvá kell tennie. A „vonások" tehát bizonyos értelemben a figurák sakklépései, s nem csupán valamely személy abszolút, önálló kifejezései (reakciói ingerekre). Ahol kifejezések csupán, ott indokolni kell őket a külvilág részéről. A „vonások" okai társadalmiak, és következményeik is társadalmiak. Csak ha ilyen vonásokból épülnek fel, akkor lesznek kezelhetők a figurák, és csak így lehet a figurák felől, szubjektíve nézve általuk bemutatni, hogyan válik kezelhetővé a külvilág.

4. A különbözőség kedvéért ábrázolt különbözőség

Leszögeztük, hogy figuráját a színész ne csupán abból a magatartásból alakítsa ki, amelyet a darabban az ábrázolandó személy tanúsít. Semmi esetre sem elengedő egy figurát csupán annyi vonással látni el, amennyi a cselekmény kibontakoztatásához szükséges. Legyen ezenkívül a figurának valami konkrét, egyszeri jellege, legyen meg a lehetősége, hogy – bizonyos szociológiai határokon belül – másképp is cselekedhessen. Avagy, mivel a figura éppen így cselekszik és nem másképp, felismerhetőnek kell lennie, hogy ezt a cselekvést az illető cselekvő figurától eltérő, egészen másféle személyek is végrehajthatják, hogy azt lehessen mondani: tulajdonképp egészen másfajta emberek cselekszenek általában úgy, mint ez. A figurának ezt az önmagától való különbözőségét azonban mégsem szabad eltúloznia a színésznek.

Ez a felismerés: „Milyen különbözők is az emberek!" – csak részbeni felismerés. Akkor kell ezt felidézni, ha nem fogadná el valaki, hogy precíz részletesség szükséges az egyes személyek megformálásában, különben semmire sem lehet őket rábírni, vagy ők nem bírnak rá senkit semmire. Ezt a részbeni felismerést azonban gyakran végső bölcsességként kezelik, s ezáltal tagadják, hogy bárminemű jóslásba lehetne is bocsátkozni az ember cselekvésére vonatkozólag. Konkrét különbözőségüket kell éppen tanulmányozni, hogy gyanítani lehessen előre, miképp fognak feltehetően cselekedni, s ennek az előregyanithatóságnak az érdekében kell a különbözőséget kimutatni. „Milyen különbözők is az emberek!" – ezt a mondatot súlyos hiba a jóslás minden lehetőségét kizáró hangsúllyal mondani ki, és azt képzelni, szolgálhatnak efféle felismerések is az ember gazdagodására. Akik így hangsúlyozzák ezt a mondatot, azok az emberi lény sokféleségében és befolyásolhatatlan hatalmasságában találnak megnyugvást, és azt sejtetik, minden elképzelést felülmúló fejlődés előtt áll talán az emberi

lény, ők maguk pedig úgy tesznek, mintha teljesen tehetetlenek volnának ekkora sokféleséggel és termékenységgel szemben, s maguknak és másoknak azt beszélik be, hogy részeseik tulajdonképp ennek a sokféleségnek és termékenységnek (anélkül, hogy maguk bármit is tennének érdekében). Lekicsinyítik az embert, hogy felnagyítsák az emberiséget. Botor áltatás azonban ez mind. Hiszen valójában saját, mindenünnen való befolyásolhatóságukat és sehová sem ható befolyástalanságukat mentegetik ezzel, és megátalkodnak csodahitükban önmagukkal szemben. Mintha nem őbelőlük állna az emberiség!

5. A HISTORIZÁLÁSRÓL

A historizáló szemlélet az embert valamiképp kétértelműnek látja, nem egészen megkomponáltnak. Nem csupán egyetlen figuraként jelenik meg; s bár olyan, mint amilyen, mert ad erre elegendő okot a maga ideje, de egyszersmind más is, mert alakított rajta az idő, ha eltekintünk ugyanis a maga idejétől, és egy másik idő teremtményének látjuk. Mert ma ilyen; tegnap másmilyen lett volna. Azt kapta meg ráadásul, amit plasztikának neveznek a biológusok. Sok minden van benne, ami kibontakozott, és sok minden, ami kibontakoztatható. Esett már át változáson, változhat tehát tovább. Ha pedig nem tud már változni, legalábbis lényegesen nem, ez a képe válik kerek-teljessé. Ilyen változhatatlanságnak azonban csak nagy társadalmi egységek részeként eshet áldozatul.

A színésznek az a feladata, hogy hangját a felhangok sokaságával telítse. Úgy beszél az ő historizált embere, mintha sok visszhang kísérné, ezeket egyidejűnek kell gondolni, de mindig másmás tartalmúnak.

6. A FIGURA MINT EGYEDI JELENSÉG

Ha most már így, historizálva mutatjuk be az ábrázolandó személyt, vagyis időhöz kötött s ennek folytán múlékony, átmeneti karakterként, aki ha replikázik, ha választ ad valamire, csak egyet ad több válasz közül, ebben az egyben benne kell azonban lebegnie a többi válasznak is, mert némileg más körülmények között ezeknek a ki nem mondott válaszoknak egyikét adhatná feleletül: Vajon a figura, akit így ábrázolnak, nem *valaki?* Időszakok és osztály-hovatartozandóság szerint más-más választ ad itt egy ember; ha más korban élne, vagy nem volna még ilyen idős, vagy az élet árnyékos oldalán tengődnék, akkor feltétlenül más választ adna, de ez a válasz ismétcsak éppoly határozott lenne, mint bárkié ebben a helyzetben és időben: nem kell-e felvetni itt a kérdést, hogy nincsenek-e még további különbségek is a válaszok közt? Hol van ő maga, az eleven ember, a senkivel fel nem cserélhető, az tudniillik, aki a hozzá hasonlókhoz (ugyanabban a helyzetben levőkhöz) nem egészen hasonló? Semmi kétség, ábrázolni kell ezt az Ént. Megmutatkozhat reakcióiban az Én is (a színészé), a Te is (a néző), csakhogy mindegyik más helyzetben. Úgy lehet valakit csak egy osztály tagjaként és egy korszak részeseként ábrázolni, ha egyedi élőlénynek ábrázoljuk a maga osztályán és korán belül. Vegyük valakinek a vallásosságát példának, és tegyük meg az illetőt munkásnak. A nagyipar tömegméretekben végez a vallásos szemlélettel, de azért a munkások közt az egyes emberek még nagyon különbözőképpen fognak reagálni az ilyen kérdésekben. Az egyes ember reakcióját, ahol eltér a reagálás legáltalánosabb formáitól, mindenesetre társadalmi jellegű különbözőségekre próbáljuk meg visszavezetni, de ez a próbálkozás nagyon is elméleti síkon mozog, hiszen lehet, hogy az adott esetben nincsenek meg azok a társadalmi direktívák, amelyek az illető munkás reakcióit a legáltalánosabb (osztályjellegű) irányban változtathatnák meg.

Ilyenkor aztán a gyakorlatban (a társadalmi szempont szerinti alakítás dolgában) valami mozdíthatatlanra bukkanunk, olyan ötvözetre, amely ellenáll szerszámainknak, olyasmire, ami része ennek az embernek, és amit az ábrázolásban kénytelen-kelletlen benne kell hagynunk. A válaszaiban benne lebegő felhangok ilyenkor nem önmaga válaszai lesznek más helyzetben vagy másik időben, hanem máséi, tőle különböző személyéi.

ÚTMUTATÁSOK A SZÍNÉSZEKNEK

1. A NEM – HANEM

A színésznek ahhoz, amit csinál, minden lényeges ponton még valamit fel kell kutatnia, ki kell tudni mondania, és sejthetővé kell tennie, azt tudniillik, hogy mit nem csinál. Nem azt mondja például: „Megbocsátom ezt neked”, hanem: „Ezért még megfizetsz.” Nem ájul el, hanem feléled. Gyermekeit nem szereti, hanem gyűlöli. Nem jobbra, hátra megy, hanem balra, előre. Vagyis: ami a *hanem* után következik, de úgy kell játszania, hogy érzékelhető legyen az is, ami a *nem* után következik.

2. AZ ELSŐ BENYOMÁSOK EMLÉKEZETBE VÉSÉSE

Olvassa szerepét a színész a csodálkozás és az ellentmondás álláspontjára helyezkedve. Mielőtt emlékezetébe vési a szavakat, emlékezetébe kell vésnie, hogy min csodálkozott, és hol támadt ellentmondás benne. Ha belefoglalja alakításába ezeket a mozzanatokat, a közönségnek is módot ad a csodálkozásra és az ellentmondásra, és ez az, amire módot kell adnia.

3. Rendezői utasítások kifundálása és együttmondása a szöveggel

A színésznek ahhoz, amit mond és tesz, utasításokat és kommentárokat kell kitalálnia, és ezeket fennhangon mondania kell próba közben; ezt iktatja például a mondat elé, amelyet mondania kell: „Erre ezt mondtam haragosan, mert még nem ebédeltem", vagy: „Nem ismertem még akkor az összefüggéseket, tehát ezt mondtam." Emellett jó, ha a színész egyszer első személyben, egyszer pedig harmadik személyben mondja el szerepét. Hogyha a darab egyik valóságos szereplőjét képzeli el a harmadik személyű beszélőnek, az egyik ellenséges érzületűt például, akkor megpróbálhatja a kommentár és az utasítás visszáját venni beszédmódja alapjául. Egy példa. Első személyben: „Szemébe vágtam neki őszinte véleményemet, és ezt mondtam." Harmadik személyben: „Felizgatta magát, keresett valamit, amivel vérig sérthet, és ezt mondta végül." Így ami annak a hangján hangzott el, aki mondta, most annak a hangján szólalhat meg, aki hallotta. Az alakítás szempontjából persze az a harmadik személyű szöveg a döntő, amelynek maga a színész a beszélő alanya, úgyhogy az utasítás és a kommentár a színész véleményét fejezi ki a figuráról.

4. A szerepek felcserélése

A színész cseréljen partnerével szerepet, úgy is, hogy utánozza őt, s úgy is, hogy bemutatja neki, miképp játszaná ő a szerepet a saját játékmódja szerint.

5. Az idézés

Ne igyekezzék a színész az improvizálás benyomását kelteni, azt mutassa meg inkább, ami az igazság: hogy idéz.

6. Szövegek kieszelése

a színész megszerzendő képességei közé tartozik. Mégpedig képesnek kell lennie arra, hogy bármilyen tetszőleges stílust elsajátítson, vagyis improvizálni tudjon a szerző stílusában. Mindemellett hasznos, ha megtanulja improvizációit papírra vetni, s ezt is a legjobb, ha akkor teszi, mielőtt mondaná az improvizált szöveget.

7. Tetszést kelteni

a színész fő feladata. Mindent, különösen a borzasztó dolgokat, élvezettel kell végrehajtania, s meg is kell mutatnia, hogy élvezi. Aki nem szórakoztatva tanít és tanítva szórakoztat, az ne lépjen színpadra.

PÁRBESZÉD EGY EPIKUS SZÍNÉSZNŐRŐL

SZÍNÉSZ Olvastam írásait az epikus színházról. Most, hogy láttam kis spanyol polgárháborús darabja előadását, a főszerepben ennek az újfajta játékmódnak a legkiemelkedőbb színésznő-képviselőjével, őszintén szólva elcsodálkoztam. Azon csodálkoztam, hogy vérbeli színházat láttam.
ÉN Csodálkozott?
SZÍNÉSZ Meglepetésként éri Önt, hogy elolvasván írásait, ettől az új játékmódtól valami felettébb száraz, absztrakt, egyszóval: tanító jellegű dolgot vártam?
ÉN Nem ér különösebb meglepetésként. Rossz híre van a tanulásnak.
SZÍNÉSZ Az biztos, hogy élvezet hírében éppen nem áll, de én nemcsak azért számítottam olyasmire, aminek nincs köze a színházhoz, mert Ön a színház feladatának a tanítást tartja, hanem azért is, mert úgy találtam, Ön elvitatja a színháztól, ami színházzá teszi a színházat.
ÉN Nevezetesen mit?
SZÍNÉSZ Az illúziót. Az izgalmasságot. A beleélés lehetőségét.
ÉN És izgalomba jött?
SZÍNÉSZ Igen.
ÉN Beleélte magát?
SZÍNÉSZ Nem egészen. Nem.
ÉN Nem keletkezett illúzió?
SZÍNÉSZ Tulajdonképp nem. Nem keletkezett.

ÉN És úgy találta mégis, hogy színház volt?
SZÍNÉSZ Igen. Úgy találtam. Ezen csodálkoztam éppen. De ne diadalmaskodjék idő előtt. Színház volt, de nem volt olyan új, mint írásait olvasva számítottam.
ÉN Akkor lett volna csak talán olyan új, ha nem is lett volna egyáltalán színház, mi?
SZÍNÉSZ Azt mondom csak, hogy amit Ön akar, nem is olyan nehéz megcsinálni. Leszámítva Helene Weigelt, a főszereplőt, csupa műkedvelő játszott, egyszerű munkások, akik színpadon még soha nem álltak, Weigelnek pedig nagyszerű technikája van, képzését szemmel láthatóan a közönséges, régifajta színházban kapta, amelyet Ön úgy szidalmaz.
ÉN Igaza van. Az új játékmód vérbeli színházat teremt. Alkalmassá tesz bizonyos körülmények közt műkedvelőket, hogy színházat játsszanak, ha a régifajta színház játékmódját nem tanulták még meg egészen, és alkalmassá tesz rá művészeket, hogy színházat játsszanak, ha a régifajta színház játékmódját jórészt elfelejtették már.
SZÍNÉSZ Hohó! Úgy gondolom, Weigel technikáról inkább többről tett tanúságot, mint kevésről vagy csak elegendőről.
ÉN Én azt hittem, hogy nemcsak technikai tudását mutatta be, hanem egy halászasszony viselkedését is a tábornokokkal szemben.
SZÍNÉSZ Persze hogy bemutatta. De a technikai tudását is. Úgy gondolom, hogy ő nem *volt* a halászasszony, hanem játszotta csak.
ÉN De hiszen ő valóban nem halászasszony. Valóban csak játssza. Ez a tényállás, hiába.
SZÍNÉSZ Persze, hiszen színésznő. De ha egy halászasszonyt játszik, el kell ezt feledtetnie. Bemutatott mindent, ami figyelmet érdemel egy halászasszonyban, de bemutatta azt is, hogy bemutatja.

ÉN Értem. Nem keltette azt az illúziót, hogy ő maga halászasszony.
SZÍNÉSZ Túlontúl jól tudta, mi érdemel figyelmet. Látni lehetett, hogy tudja. De egy igazi halászasszony persze nem tudja, nem tudja természetesen, hogy mi érdemli meg benne a figyelmet. Ha azonban Ön a színpadon egy személyt lát, aki tudja ezt, akkor semmi esetre sem halászasszony az, akit Ön lát.
ÉN Hanem színésznő. Értem.
SZÍNÉSZ Az hiányzott csak, hogy a közönségre pillantson bizonyos részeknél, mintha kérdezné: Nos látjátok, milyen vagyok én? Meg vagyok győződve, egész technikát épített arra, hogy állandóan ébren tartsa a közönségben ezt az érzést, azt, hogy ő nem az, akit játszik.
ÉN Meg tudná mondani, miben áll az ilyen technika?
SZÍNÉSZ Ha minden mondathoz titokban hozzágondolná, hogy „erre azt mondta a halászasszony", akkor hangzanék nagyjából úgy minden mondat, ahogy hangzott. Úgy láttam, észrevehetően egy másik asszony mondatát mondja.
ÉN Ez rendjén van. S miért adja a szájába, hogy „azt mondta"? Minek a múlt idő?
SZÍNÉSZ Mert éppúgy észrevehető volt, hogy utólag játszik valamit el, ami a múltban történt, vagyis nincs meg a nézőnek az illúziója, hogy most történik éppen, hogy az eredeti eseménynek a tanúja.
ÉN De hiszen valóban nem valami eredeti eseménynek a tanúja a néző. Hiszen a néző valóban nincs Spanyolországban, hanem a színházban.
SZÍNÉSZ Színházba azonban az ember azért megy, hogy meglegyen az illúziója, most Spanyolországban van, ha ott játszódik a darab. Minek menne különben az ember színházba?
ÉN Felkiáltás ez vagy kérdés? Én azt hiszem, lehet rá valakinek oka, hogy színházba járjon, és mégse akarja magát abba az illúzióba ringattatni, hogy Spanyolországban van.
SZÍNÉSZ Ha itt akar lenni valaki Koppenhágában, akkor ne menjen el a színházba megnézni egy Spanyolországban játszódó darabot.
ÉN Azt akarja ezzel mondani, ha valaki itt akar lenni Koppenhágában, akkor ne menjen el a színházba megnézni egy Koppenhágában játszódó darabot sem, igaz?
SZÍNÉSZ Ha nem él át az ember a színházban semmit, amit ne élhetne át odahaza is, akkor valóban nem érdemes színházba járni.

(Töredékes)

HOGYAN KELL PRÓBÁT VEZETNI INDUKTÍV ELJÁRÁSSAL?

A próbavezető ilyenkor nem hoz magával a színházba „ideát" vagy „látomást", nem hozza a „helyzetek tervét", sem „kész dekorációt". Nem akar valamilyen elgondolást „megvalósítani". Feladata az, hogy a színészek (zenészek, festők stb.) produktivitását felébressze és megszervezze. *Próbáláson* nem érti fejében eleve meglevő dolgok besulykolását. *Kipróbálást* ért rajta. Arra kell törekednie, hogy mindenkor több lehetőséget vegyenek tekintetbe. Veszélyes, ha engedi belehajszolni magát, hogy minél előbb jelölje meg az „egyetlen helyes" megoldást. A változatlanul lehetségeseknek csak egyike lehet az egyetlen helyes megoldás, ha egyáltalán van ilyen, és más megoldásokat érdemes ugyancsak kipróbálni, már csak azért is, mert gazdagabb lesz így a végső megoldás. Ez utóbbi a kiválasztás aktusából erőt merít. Azonkívül az egyes közreműködők produktivitása is egyenetlen, más-más tempóban produkálnak, és más-másfajta ösztönzést igényelnek. Különböző az egyes közreműködők érdeklődése is, módot kell adni érdeklődésük teljes kibontakozására, hogy gazdagabb legyen az összmegoldás. Egyik fontos feladata a próbavezetőnek, hogy leleplezzen mindenfajta sematikus, szokványos, konvencionális megoldást a nehézségek leküzdésében. *Kríziseket* kell kirobbantania, és nem szabad persze visszariadnia annak elismerésétől sem, hogy nem mindig tudja „a" megoldást, nincs az mindig kéznél nála. A közreműködők bizalmát nyerje meg azzal, hogy meg tudja állapítani, mi *nem* megoldás. Neki kell felvetnie

a kérdéseket, felidéznie a kételyt, a lehetséges szempontok sokféleségét, összehasonlításokat, emlékeket, tapasztalatokat. Az a gondja rendszerint, hogy megakadályozza a helyzetek és szerepek túl gyors felépítését, mert ez ad éppen alkalmat a rutinosaknak vagy erősebbeknek (híresebbeknek) a többiek produktivitásának megbénítására és arra, hogy konvencionális megoldásokat erőszakoljanak rá a többiekre. A darab elosztott szerepekkel folyó, közös átolvasásakor gondoskodnia kell a színészek *csodálkozó magatartásáról.* El kell érnie, hogy megkérdik a színészek: „Miért mondom én ezt?" és „Miért mondja ez ezt?" Sőt, azt is el kell érnie, hogy így beszéljenek a színészek: „Hiszen jobb lenne, ha én (vagy ez) ezt meg azt mondaná(m)." Gondoskodnia kell róla, hogy a kezdeti meghökkenés vagy ellentmondás, ha kiváltott bizonyos reakciót, ne tűnjék el egészen a próbák további folyamán sem az alakításból. A mindenkori kijelentések vagy cselekvések különös voltának érezhetőnek kell lennie még a végleges alakításban is. Legyen az efféle meghökkenésre és ellentmondásra a nézőnek is alkalma. Nem ajánlatos egyszerre megtenni az utat az olvasóasztaltól a színpadig. Jobb, ha részletenként kerülnek a jelenetek a színpadra. Először csak „nagyjából, utalásszerűen" kerüljenek részletek az olvasóasztalról a színpadra. Ezt az ideiglenes, *nagyjábóli, utalásszerű* játékmódot elevenen kell még tartani a végleges alakításban is. Lássa a néző a „megoldás" sajátos jellegét, de lássa a még benne rejlő, esetleges vonásokat is, hiszen valóban rejlenek benne ilyenek. Az egész egységes vonalvezetése is jobban kialakul, ha nem részletek varrat nélküli egymásba szövéséből jön létre, hanem részletkarakterüket őrző részletek logikus láncolatából. Éppen így jut érvényre egymásra következésük és egymásba való átmenetük *logikája.* Nem elég az egyes kijelentéseket, gesztusokat stb. beszélgetésszerűen az olvasóasztalnál szembesíteni más, szintén lehetséges kijelentésekkel, gesztusokkal stb. A másféle lehetőségeket is ki

kell próbálni. A meglepetésnek várakozás a feltétele, amit várnak, nem mindig azonos azonban azzal, ami várható. A hatásnak pedig alapvető eleme a meglepetés. A színész hatásra törekszik, egészséges törekvés ez: megpróbál meglepetést okozni. De csak „teatrális" hatást ér el, „meg nem engedett" hatást, ha abból, amit várnak, nem azt választja ki, ami logikusan várható. Egészséges meglepetés akkor keletkezik, ha a logikus megoldás okoz meglepetést. Egy részlet kipróbálásakor a színpadon először teljesen figyelmen kívül kell hagyni a nézőtér elhelyezkedését. Erre aztán egy második fázis következik, amikor a néző számára a legkedvezőbb bepillantást kell biztosítani a színpadi történésbe, vagyis átcsoportosítás következik, amelynek az általános érthetővé tétel a célja. Minden színpadi történés számára ki kell a próbavezetőnek találnia egy olyan szituációt, amilyenben a köznapi életben lehetne megrendezni egy hasonló történés bemutatását. Lear király első fellépését például, amikor birodalmát felosztja, egy jogászokból, orvosokból, ceremóniamesterekből, családtagokból, történészekből, politikusokból stb. álló bizottság előtt zajló demonstrációként lehet felfogni. Ilyen felettébb különböző érdeklődésű személyek igényeit kell az egyes részleteknek kielégíteniük.

CSOPORTOK MOZGATÁSA

Ha zárt csoportokat mozgat valaki a színpadon, azt fogja hamarosan látni, hogy azok sajátos módon megmerevednek. Csoportok természetüknél fogva felbomlásra hajlanak. Nem szeretnek a színészek váll váll mellett vagy kivált egymás mögé sorakozva fellépni. Ha erre kényszerítjük őket, elvesztik önálló mozgásukat. Erre természetesen semmi szükség. Meg lehet róla könnyen győződni, hogy a csoport tagjai meglepő szabadon és egyénien tudnak mozogni, anélkül hogy a csoport és a csoport ritmusa kárát vallaná.

GYAKORLATOK SZÍNIISKOLÁK SZÁMÁRA

a) Bűvészmutatványok, néző-magatartások is hozzá.
b) Nőknek: mosott ruha összerakása, hajtogatása. Ugyanaz férfiaknak.
c) Férfiaknak: a dohányzás különböző testtartásai. Ugyanaz nőknek.
d) Gombolyaggal játszó macska.
e) Megfigyelési gyakorlatok.
f) Imitáló gyakorlatok.
g) Az írásos rögzítés gyakorlata. Gesztusok, hanglejtésmódok írásos rögzítése.
h) Képzeleti gyakorlatok. Hárman kockát vetnek, életük a tét, az egyik veszít; aztán: mind veszítenek.
i) Epikus szövegek dramatizálása. Bibliai helyeké.
k) Mindnek: folytonos rendezői gyakorlatok. Megmutatni a kollégának, hogyan kell csinálni.
l) Vérmérsékleti gyakorlatok. A helyzet: két asszony ruhát hajtogat. Heves féltékenységi jelenetet színlelnek férjeiknek. A férjek a szomszéd szobában vannak.
m) Néma ruhahajtogatás közben tettleg hajba kapnak.
n) A játék (lásd l. pont) komolyra fordul.
o) Verseny, ki tud hamarabb átöltözni. Spanyolfal mögött, spanyolfal nélkül.
p) Igazítások utánzásokon, csupán szóban leírni, hogy a másik végrehajthassa.

q) Ritmikus (vers-) mondás, szteppelve.
r) Evés túl nagy és túl kicsi evőeszközzel.
s) Lemezdialógus: mondatok szólnak lemezről, replikát mondani rájuk szabad fantáziából.
t) „Fordulópontok" kikeresése.
u) Szereplőtárs jellemzése.
v) Közbeszúrt történések improvizálása. Jelenetek referáló jellegű átfutása szöveg nélkül.
w) Az autóbaleset. A helyes és jogos imitáció határainak megszabása.
x) Variációk *A kutya a konyhában* [c. dalocskára].
y) Első szerepbenyomások memorizálása.

AZ ATLÉTIKAI KÉPZÉS

Nyilvánvalóan fontos a színész számára a képzettség az egyes atlétikai ágazatokban (tánc, vívás, birkózás is), hiszen a testét kell kezelhetővé tennie. Ennél is fontosabb azonban, hogy megtanulja egész testére átvinni a gesztust, e célra az érzékiesség kiképzettségére van szükség. A testet szerszámmá-hangszerré képezni ki nem veszélytelen, nem szabad, hogy a művészetnek csupán tárgya legyen, alanya is kell hogy legyen. Jó gyakorlatok: ital keverése, tűzgyújtás kandallóban, evés, játszani egy gyermekkel – és így tovább.

ZENE ÉS SZÍNPADÉPÍTÉS AZ EPIKUS SZÍNHÁZBAN

(1937–1944)

A ZENE FELHASZNÁLÁSA AZ EPIKUS SZÍNHÁZBAN

Ami saját produkciómat illeti, az epikus színházban a következő darabokban alkalmaztam zenét: *Dobszó az éjszakában*, *Baal*, *Angliai II. Edvárd élete*, *Mahagonny városának tündöklése és bukása*, *Koldusopera*, *Az anya*, *A gömbfejűek és a csúcsfejűek*.

Az első néhány darabban meglehetős szokványosan használtuk a zenét; dalok és indulók szerepeltek, és szinte sohasem hiányzott ezeknek a zenedaraboknak a naturalisztikus motiválása. Mégis a zene bevezetésével megtört az akkori drámai konvenció: a dráma súlyossága felengedett, mintegy eleganssá vált; a színház előadásai artisztikus jelleget kaptak. Az impresszionista drámák szűkösségét, nyomottságát és nyúlósságát és az expresszionista drámák megszállott egyoldalúságait már egyszerűen azzal is megtámadta a zene, hogy változatosságot jelentett. Egyidejűleg lehetővé tett valamit, ami már régóta nem volt magától értetődő, a „poétikus színházat" ugyanis. Ezt a zenét én magam írtam. Öt évvel később, az *Egy fő, az egy fő* című komédia második berlini bemutatóján, a Staatstheaterban a zene már Kurt Weill alkotása volt. Most már művészi jellege volt a zenének (önálló értéke). A darabnak knockabout komikuma volt, és Weill egy kis éji zenét szőtt bele, amihez Caspar Neher vetített képeit mutattuk be, ezenkívül harci muzsikát és egy dalt, amelynek strófáit a nyíltszíni átdíszletezés közben énekelték. De közben felállítottuk már az elemek szétválasztására vonatkozó, első elméleteket.

A *Koldusopera* bemutatója 1928-ban az epikus színház legsikeresebb demonstrációja volt. Ez volt a színpadi zene első felhasználása az újabb szempontok alapján. Legfeltűnőbb újítása abban állt, hogy a zenei elemeket szigorúan elválasztottuk mindattól, ami egyébként a színpadon történt. Ezt már külsőleg is észrevehették, miután a kis zenekart láthatóan a színpadra helyeztük. A songok ekléséhez világításváltoztatást foganatosítottunk, megvilágítottuk a zenekart, és a háttérben elhelyezett vásznon az egyes számok címeit vetítettük, például: *Dal az emberi nagyratörés elégtelenségéről*; vagy *Polly egy kis dallal adja szülei tudtára, hogy férjhez ment Macheathhez, a rablóhoz* – és a számok alatt a színészek változtattak tartásukon. A zeneszámok duettekből, tercettekből, szólószámokból és kórusfinálékból álltak. A zenei betétek, amelyekben a balladai elem uralkodott, elmélkedő és moralizáló jellegűek voltak. A darab megmutatta, hogy a burzsoá érzelmi élete mily szorosan rokon az útonállóéval. Az útonállók olykor a zenében is kifejezték, hogy érzékelésük, érzelmeik és előítéleteik azonosak az átlagpolgár és a színházlátogató érzelmeivel és előítéleteivel. Az egyik téma például azt bizonyította, hogy csak az él kellemesen, aki jólétben él, akkor is, ha emiatt „magasabb" dolgokról le kell mondania. Egy szerelmi kettősben azt tisztáztuk, hogy olyan külső körülményeknek, mint amilyen a partner társadalmi származása vagy anyagi helyzete, nem volna szabad befolyásolni a házastárs megválasztását! Egy tercettben kifejeztük sajnálkozásunkat amiatt, hogy a planétánkon uralkodó bizonytalanság nem teszi lehetővé, hogy az ember *engedjen* természetes hajlamának a jóságra és a tisztességes viselkedésre. A darab legfinomabb és legbensőségesebb szerelmi dala egy stricinek és menyasszonyának örökké tartó, megbonthatatlan vonzalmáról szól. A szerelmesek nem minden meghatottság nélkül éneklik meg kis háztartásukat, a bordélyházat. Így a zene részt vett a polgári ideológia leleplezésében, éppen azzal,

hogy teljesen érzelmesnek mutatkozott, és semmilyen szokásos narkotizáló vonzerejéről nem mondott le. Ezáltal mintegy felkavarta a piszkot, kihívott és árulkodott. Ezek a songok széles körben elterjedtek, jelszavai vezércikkekben és beszédekben bukkantak fel. Sokan zongorakísérettel vagy hanglemez után énekelték őket, ahogy az operettslágereket szokták.

Ez a fajta song akkor született, amikor felkértem Weillt, hogy az 1927-es baden-badeni zenei hétre, ahol egyfelvonásos operákat mutattak be, fél tucat már meglevő songot egyszerűen újra zenésítsen meg. Weill addig meglehetősen bonyolult és főleg pszichologizáló zenét komponált, és amikor beleegyezett abba, hogy többé-kevésbé banális songszövegekhez írjon zenét, merészen szakított a komoly zeneszerzők szilárd többségének makacs előítéletével. A modern muzsikának ez a sikeres felhasználása a songban jelentős volt. Miből állt ennek a zenének tulajdonképpeni újdonsága, eltekintve addig szokatlan felhasználási módjától?

Az epikus színházat főként az emberek egymáshoz való viszonya érdekli, ott, ahol ennek társadalomtörténeti (tipikus) jelentősége van. Úgy dolgozza ki a jeleneteket, hogy az emberek viselkedéséből láthatók legyenek az őket meghatározó társadalmi törvények. Ehhez gyakorlatilag használható meghatározásokat kell találni, vagyis az idevágó folyamatoknak olyan meghatározásait, amelyek felhasználásával bele lehet avatkozni ezekbe a folyamatokba. Az epikus színház érdeklődése tehát elsősorban praktikus. Az emberi magatartást megváltoztathatónak ábrázolja, az embert meghatározott gazdasági-politikai viszonyok függvényének és egyúttal olyannak, aki képes ezeket megváltoztatni. Hogy példát is mondjak: egy jelenetet, amelyben három embert bizonyos illegális célra felbérel egy negyedik *(Egy fő, az egy fő)*, az epikus színházban úgy kell bemutatni, hogy a négy ember megnyilvánuló magatartása közben másképp is elképzelhető legyen, azaz vagy olyan politikai-gazdasági viszonyokat képzelhes-

senek el, amelyek között ez a négy ember másképp beszélne, vagy ezeknek az embereknek olyan magatartását az adott viszonyokkal szemben, amelytől ugyancsak másképp beszélnének. Röviden, a nézőnek alkalma van az emberi magatartás kritikájára társadalmi szempontból, és a jelenetet mint történelmi jelenetet játsszák. A néző legyen tehát abban a helyzetben, hogy összehasonlításokat tehessen az emberi magatartások módjaira vonatkozóan. Esztétikai szempontból ez azt jelenti, hogy a színészek társadalmi gesztusa különösen fontossá válik. Művészi szempontból ez a gesztus kultiválását jelenti. (Természetesen társadalmilag jelentős gesztusról, nem pedig illusztráló és expresszív gesztusról van szó.) A gesztikus elv mintegy felváltja a mimikus elvet.

Ez a drámaművészet nagy átalakulását jelzi. A dráma még a mi időnkben is Arisztotelész receptjeit követi az úgynevezett katarzis előállítására (a néző lelki megtisztítása). Az arisztotelészi drámában a történések a hőst olyan helyzetekbe hozzák, amelyekben legbensőbb énje megnyilatkozik. Minden bemutatott esemény azt a célt szolgálja, hogy a hőst lelki összeütközésekbe kergesse. Talán blaszfémikus, de hasznos gondolat, ha az ember arra a Broadway-burleszkre gondol, ahol a közönség „vedd le!" üvöltése a lányokat testük egyre teljesebb kirakatba helyezésére kényszeríti. Az egyén, akinek legbensőbb énjét így a felszínre cibálják, aztán természetesen „az általános emberi"-t képviseli. Minden (minden néző is) enged itt az előadott események kényszerének, úgyhogy gyakorlati értelemben egy Oidipusz-előadásnál a nézőtér tele van kis Oidipuszokkal, s a *Jones császár* előadásánál csupa Jones császárral. A nem-arisztotelészi dráma az előadott eseményeket semmi esetre sem elkerülhetetlen sorsként összegezi, és nem szolgáltatja ki ennek az embert tehetetlenül, noha szépen és jelentősen reagálva, ellenkezőleg, éppen ezt a „sorsot" veszi nagyító alá, és mint emberi mesterkedést leplezi le.

Ez a fejtegetés, néhány song vizsgálatához kapcsolva, kissé bőbeszédűnek látszhatna, ha nem épp ezek a songok volnának (habár még nagyon csekélyke) kezdetei egy másik, újkori színháznak vagy a zene résztvételének ebben a színházban. Ennek a songmuzsikának a jellege, mint úgynevezett gesztikus muzsikának, nemigen magyarázható meg másképp, csak ilyen fejtegetésekkel, amelyek az újítások társadalmi célját kidolgozzák. Praktikusan mondva, a gesztikus muzsika olyan zene, mely lehetővé teszi a színésznek, hogy bizonyos alapgesztusokat bemutasson. Az úgynevezett olcsó zene már jó ideje egyfajta gesztikus muzsika, különösen a kabaréban és az operettben. Ezzel szemben „a komoly zene" még mindig a lírizmushoz ragaszkodik, és az individualista kifejezést ápolja.

A *Mahagonny városának tündöklése és bukása* című opera bizonyos határig megmutatta az új elvek alkalmazását. Nem akarom említés nélkül hagyni, hogy véleményem szerint Weill muzsikája ebben az operában nem tisztán gesztikus, de sok gesztikus része van, mindenesetre épp elég ahhoz, hogy komolyan veszélyeztesse a szokásos operatípust, amit mi, mai változatában, mint tisztán kulináris operát jelölhetünk meg. A *Mahagonny*-opera témája maga a kulinarizmus, ennek okát egy *Megjegyzések a Mahagonny városának tündöklése és bukása című operához** című dolgozatomban fejtettem ki. Ott azt is kifejtem, hogy miért lehetetlen a kapitalista országokban az operát megújítani. Minden újítás, amit bevezetnek, pusztán az opera szétzúzásához vezet. Azok a komponisták, akik vállalkoznak arra a kísérletre, hogy megújítsák az operát, elkerülhetetlenül megfeneklenek az opera apparátusán, mint például Hindemith vagy Sztravinszkij. A nagy apparátusok, mint az opera, az óriásszínpadok, a sajtó – és így tovább – felfogásukat mintegy inkognitóban érvényesítik. Miközben ők már rég csak közönségszervezeteik gyarapítására értékesítik a kereseti lehetőségekből még részesedő – gazdasági értelemben tehát velük együtt uralkodó, társadalmi értelemben már proletari-

zálódó – szellemi munkások (itt zene, költészet, kritika stb.) munkáját, tehát a maguk módján értékelik, és a nekik megfelelő irányba terelik ezt a munkát, a szellemi munkásokban még mindig az a fikció él, hogy az egész üzem kizárólag az ő szellemi munkájuk értékesítéséért létezik, vagyis egy másodlagos folyamatért, amely munkájukra semmiféle befolyást nem gyakorol, hanem csupán számukra teremt lehetőségeket. Ez a muzsikusokban, írókban és kritikusokban uralkodó tisztázatlanság saját helyzetük megítélését illetően, felmérhetetlen következményekkel jár, melyeket igen kevéssé vesznek figyelembe, mert abban a hiszemben, hogy birtokukban van egy apparátus, amely a valóságban őket birtokolja –, védelmeznek egy apparátust, amely felett már elvesztették az ellenőrzést, amely már nem – mint ők hiszik – a termelők eszköze, hanem eszköz a termelők ellen, vagyis saját termékük ellen (amennyiben ez egyéni, új, az apparátusnak nem megfelelő vagy vele szembenálló tendenciákat követ). Termékük tehát szállítmány jelleget ölt. Létrejön egy értékfogalom, amelynek alapja az értékesítés. És ez általánosan ahhoz a gyakorlathoz vezet, hogy minden műalkotást aszerint vizsgálnak, mennyiben alkalmas az apparátus számára. Azt mondják: ez vagy az a mű jó; és azt gondolják, bár nem mondják: jó az apparátusnak. Ezt az apparátust azonban a fennálló társadalom határozza meg, és így csak azt veszi át, ami ebben a társadalomban fennmaradását biztosítja. Minden újítást, amely ennek a későpolgári apparátusnak, vagyis későpolgári esti szórakoztatásnak társadalmi funkcióját nem fenyegeti, meg lehet vitatni. De nem lehet megvitatni olyan újításokat, amelyek funkciójának változtatását sürgetnék, amelyek tehát másképp akarnák ezt az apparátust a társadalomba behelyezni, például a nagy tanintézményekhez vagy a nagy tájékoztató szervekhez akarnák csatolni. A társadalom az apparátuson keresztül veszi fel, amire szüksége van, hogy önmagát újratermelje; tehát csak

olyan „újítás" mehet keresztül, amelyik a fennálló társadalom megújításához, de nem megváltoztatásához vezet – akár jó ez a társadalmi forma, akár rossz. A művészek legtöbbször nem gondolnak az apparátus megváltoztatására, mert azt hiszik, olyan apparátus van a kezükben, amely szolgálja azt, amit ők szabadon feltalálnak, amely tehát minden gondolatukkal önmagától megváltozik. De ők nem találnak fel semmit szabadon; az apparátus velük vagy nélkülük betölti funkcióját, a színházak minden este játszanak, az újságok többször megjelennek naponta, és azt veszik fel, amire szükségük van; és egyszerűen bizonyos mennyiségű anyagra van szükségük[17]

Az apparátus veszélyeit *Az anya* New York-i bemutatója jelezte. A Theatre Union politikai beállítottsága folytán lényegesen különbözött azoktól a színházaktól, amelyek a *Mahagonny*-operát bemutatták. Ennek ellenére az apparátus teljesen úgy reagált, mint egy kábító hatásokat előállító apparátus. Nemcsak a darab, hanem a zene is eltorzult ettől, és a tanítócélzat legnagyobb részben elveszett. *Az anyá*-ban tudatosabban szerepeltek zenei betétek, mint az epikus színház bármelyik darabjában, hogy a nézőt hozzásegítsék a fent vázolt kritikusan vizsgálódó magatartáshoz. Eisler zenéje semmiképp sem olyan, amit egyszerűnek nevezhetünk. Mint zene lehetővé tette a legnehezebb politikai problémák bizonyos bámulatos módon való leegyszerűsítését, amelyeknek megoldása a proletariátusnak életszükséglete. Abban a kis jelenetben, amelyben ellentmondunk a vádaknak, hogy a kommunizmus káoszt teremt, a muzsika a maga barátságosan tanácsadó gesztusával úgyszólván utat nyit az értelem hangjának.

[17] A termelők azonban teljesen az apparátusra szorulnak gazdaságilag és társadalmilag, az apparátus monopolizálja hatásukat, s az írók, komponisták és kritikusok termékei fokozódóan nyersanyag jelleget öltenek: a készterméket az apparátus állítja elő.

Annak a jelenetnek *(A tanulás dicsérete)*, amelyben a proletariátus hatalomátvételének kérdése a tanulás kérdésével kapcsolódik össze, a zene egy heroikus és mégis természetesen vidám gesztust nyújt. *A dialektika dicsérete* című zárókórus, amely könnyen egy merőben érzelmes diadaléneknek hatna, a zene segítségével az ésszerűség birodalmában marad. (Gyakran felbukkanó tévedés az az állítás, hogy az epikus számoknak ez a fajtája teljesen lemond az érzelmi hatásról: valójában emóciói csak megtisztítottak, a tudatalattit mint forrást kiküszöbölik, és semmi közük a bódításhoz.)

Aki azt gondolja, hogy egy tömegmozgalomhoz, amely határtalan erőszakkal, elnyomással és kizsákmányolással kerül szembe, nem illik egy olyan szigorú és egyúttal gyengéd és ésszerű gesztus, amilyet ez a zene propagál, az nem értette meg a harc egy fontos oldalát.

De világos, hogy egy ilyen zene hatása nagyon múlik azon, hogyan adják elő. Ha a színészek már a gesztusukat sem tudják felfogni, akkor kevés rá a remény, hogy funkciójukat, a közönség meghatározott magatartásának előidézését teljesíteni tudják. Munkásszínházunk gondos nevelése és szigorú iskolázása szükséges ahhoz, hogy az itt rájuk váró feladatokat megoldják, és az ebben nekik kínált lehetőségeket ki tudják használni. Közönségüknek is őáltaluk kell a meghatározott iskolázáson keresztülmennie. A munkásszínház termelő apparátusát sikerrel kell kivonnunk a polgári színházüzem általános kábítószer-kereskedelme alól.

A gömbfejűek és a csúcsfejűek című darabhoz, amely, *Az anyától* eltérően, „szélesebb" közönséghez fordul, és nagyobb mértékben figyelembe veszi a tisztán szórakozási igényeket, Eisler songzenét írt. Bizonyos értelemben ez a zene is filozófikus. Ez is elkerüli a kábító hatásokat, főleg azzal, hogy a zenei problémák megoldását összeköti a mű politikai és filozófiai értelmének tiszta és világos kidolgozásával.

Már az elmondottakból nyilvánvalóan következik, hogy milyen nehézségeket jelent a zene számára azoknak a feladatoknak a teljesítése, amelyeket egy epikus színház követel meg tőle.

A „haladó zenét" még ma is a koncertterem számára írják. Elég egyetlen pillantás a koncert hallgatóságára, hogy kiderüljön, milyen képtelenség az olyan zenét, amelyik ilyen hatásokat vált ki, politikai és filozófiai célokra felhasználni. Egész sorát látjuk a sajátosan kábult, teljesen passzív, magukba zuhant, minden jel szerint súlyosan mérgezett embereknek. Merev, kidülledt tekintetük mutatja, hogy akarat nélkül, tehetetlenül kiszolgáltatták magukat ellenőrizetlen érzelemhullámzásaiknak. Kiveri őket a verejték, és ez bizonyítja, mennyire kimerítették őket ezek az excessusok. A legrosszabb gengszterfilm is inkább gondolkodó lényeknek kezeli közönségét. A zene úgy lép fel, mint „maga a sors". Mint fölöttébb bonyolult, egyáltalán nem áttekinthető sorsa az ember ember által való legszörnyűbb, tudatos kizsákmányolása eme korának. Ennek a zenének már kizárólag kulináris ambíciói vannak. A hallgatót egy enervált – mert terméketlen – élvezethez vezeti el. Semmilyen rafinéria nem tud engem arról meggyőzni, hogy társadalmi funkciója bármiben is különbözne a Broadway-burleszktől.

Nem lehet félreismerni, hogy manapság a komoly zeneszerzők között már mozgalom indult ez ellen a züllesztő társadalmi funkció ellen. A zenén belül végzett kísérletek lassanként tetemes méreteket öltenek; nemcsak a zenei anyag kezelésének módjában, hanem arra is figyelve, hogy újabb fogyasztórétegeket nyerjen meg, minden lehetségeset megtesz az új zene. Mégis egész sora adódik még olyan feladatoknak, amelyeket egyelőre nem tud megoldani, és amelyek megoldásán még csak nem is dolgozik. Az eposzok megzenésítésének művészete például teljes egészében

elveszett. Nem tudjuk, milyen zene kísérte az *Odüsszeiá*-t vagy a *Nibelung-ének*-et. A hosszabb terjedelmű elbeszélő költemény előadását zenészeink már nem tudják lehetővé tenni. Az oktató zene szintén mélypontján van, és voltak idők, amikor a zenét gyógyításra is fel tudták használni! Komponistáink zenéjük hatásának tanulmányozását teljesen ráhagyják a vendéglősökre. Egyike a kevés kutatási eredménynek, amelyet egy évtized alatt szereztem, egy párizsi vendéglős közlése volt vendégeinek különböző megrendeléseiről, különböző jellegű zene hatására. Ő úgy gondolta, rájött, hogy meghatározott zeneszerzőknél ismételten teljesen meghatározott italokat fogyasztottak. A színház valóban sokat nyerne, ha a zenészek képesek lennének rá, hogy olyan zenét szállítsanak, amely bizonyos mértékben pontosan meghatározható hatásokat gyakorol a nézőkre. Ez komolyan tehermentesítené a színészeket; különösen kívánatos volna például, hogy a színészek akkor a zene által kiváltott hatások ellen játszhatnának. (Az emelkedett stílusú darabok próbamunkájához a meglevő zene inkább kielégítő.) A némafilm alkalmat adott rá, hogy bizonyos kísérletezés történjék az egészen meghatározott kedélyállapotokat teremtő muzsikával. Érdekes darabokat hallottam Hindemithtől és mindenekelőtt Eislertől. Eisler még egészen konvencionális szórakoztató filmekhez is írt, méghozzá igen szigorú igényű zenét.

De a hangosfilm, mint a nemzetközi kábítószer-kereskedelem egyik virágzó ága, ezeket a kísérleteket nemigen fogja folytatni.

A modern zenének, az epikus színházon kívül, véleményem szerint perspektívát ad a tandráma. Ennek a típusnak néhány mintájához Weill, Hindemith és Eisler rendkívül érdekes zenét írt. (Weill és Hindemith közösen a *Lindberghék repülése* című iskolarádió-tandráma, Weill az *Aki igent mond, és aki nemet mond* című iskolaopera, Hindemith a *Badeni tandráma a beleegyezésről*, Eisler a *Rendszabályhoz* zenéjét komponálta.)

Ehhez tartozik még, hogy a megjegyezhetőbb és könnyebben érthető zene semmiképp sem csak a jóakaraton múlik, hanem mindenekelőtt a tudáson és a tanuláson, és a tanulás csupán a tömegekkel és a többi művésszel való rendszeres érintkezésben valósulhat meg – semmiképpen sem elszigeteltségben!

A GESZTIKUS ZENÉRŐL

1. Meghatározás

Gesztuson nemcsak gesztikulálást kell érteni; nem aláhúzó vagy magyarázó kézmozdulatokról van szó, hanem *összmagatartásokról*. Gesztikus egy beszéd, ha a gesztuson alapul, a beszélő meghatározott magatartását jelzi, amelyeket az illető más emberekkel szemben felvesz. A mondás: „Tépd ki a szemedet, amely bosszant téged", gesztikusan szegényebb, mint az a mondat: „Ha bosszant a szemed, tépd ki." Az utóbbi elsősorban a szemre mutat, az első félmondat azonkívül a hangsúlyos gesztust tartalmazza, valaminek a feltételezését, és végül jön rajtaütésszerűen egy megszabadító tanács a második félmondatban.

2. Artisztikus elv?

A zenész számára ez elsősorban artisztikus elv, és mint ilyen, nem nagyon érdekes. Ahhoz segítheti őt, hogy a szövegeket különösen eleven és könnyen felfogható formába öntse. Fontos ezzel szemben, hogy a gesztusra ügyelés elve lehetővé teheti neki, hogy zenéjével politikai magatartását tanúsítsa. Ehhez szükséges, hogy társadalmi gesztust formáljon.

3. Mi a társadalmi gesztus?

Nem minden gesztus társadalmi gesztus. Egy léggyel szembeni elhárító magatartás önmagában még nem társadalmi gesztus, egy kutyával szemben már az lehet, amennyiben például egy rosszul öltözött ember harcát fejezi ki, amit házőrző ebek ellen kell folytatnia. A kísérletek, hogy egy síkos felületen ne csússzék el az ember, csak akkor válnak társadalmi gesztussá, ha valaki az elcsúszás következtében „tekintélyét veszti", vagyis értékében károsodik. A munkagesztus kétségtelenül társadalmi gesztus, mivel a természet legyőzésére irányuló emberi tevékenység a társadalom ügye, az emberek egymás közti ügye. Másrészt, amíg egy fájdalomgesztus olyan absztrakt és általános marad, hogy nem lépi át a tisztán állati területét, addig nem társadalmi gesztus. De a művészet többnyire éppen arra irányul, hogy a gesztust megfossza társadalmi jelentésétől. A művész nem nyugszik, amíg „tekintete nem olyan, mint az üldözött kutyáé". Akkor aztán az ember csupán „az ember", levetkőzi gesztusának minden társadalmi jellegű sajátosságát, üressé válik, vagyis nem az önálló ember ügyét vagy mértékét képviseli az emberek között. Az „űzött kutya tekintete" társadalmi gesztussá válhat, ha megmutatja, hogy jellegzetes emberi mesterkedések hogyan süllyesztik le az egyes embert az állati fokra, a társadalmi gesztus a társadalom számára lényeges gesztus, az a gesztus, amelyik kulcsot ad a társadalmi viszonyokhoz.

4. A komponista hogyan fejezheti ki viszonyát az osztályharchoz a szöveghez való viszonyán keresztül?

Tegyük fel, hogy a zenésznek egy Lenin haláláról szóló kantátában kifejezésre kell juttatnia, milyen magatartást tanúsít az osztályharcban. A Lenin haláláról szóló tudósítás, ami a gesztust illeti, természetesen nagyon különbözőképpen közölhető. Egy bizonyos ünnepélyes fellépés még keveset mond, mert ez még az ellenséggel szemben is illendőnek hathat halál esetén. A harag a „vakon dühöngő természet" ellen, amely a közösség legjobbjait kedvezőtlen időben elragadja, nem volna kommunista gesztus, mint ahogy a bölcs belenyugvás „a sors eme rendelésébe" sem volna az, a kommunista gyász gesztusa egy kommunistáért egészen sajátos gesztus. A muzsikus viszonya szövegéhez, az előadó viszonya beszámolójához jelzi politikai és ezzel emberi érettségének fokát. Hogy mi dönt egy embert gyászba, és miféle gyászba dönti, az nagyságát mutatja meg. Például a gyászt magas fokra emelni, a társadalmat előmozdító üggyé tenni: ez művészi feladat.

5. A témák embertelensége önmagukban

Bizonyos értelemben a témák önmagukban naivak, minőség nélküliek, üresek és önelégültek, mint ezt minden művész tudja. Csak a társadalmi gesztus, a kritika, az okosság, az irónia, a propaganda stb. teszi őket emberivé. A fasiszták pompája, egyszerűen pompaként, üres gesztus, éppenséggel a pompa gesztusa, egy minőség nélküli jelenségé, járó emberek helyett lépdelő embereket jelent, bizonyos merevséget, sok színt, öntudatos melldöngetést stb.; ez még mind lehetne egy népmulatság gesztusa, valami ártalmatlan, tisztán tényleges, és ezáltal adott. Csak akkor, ha a lépdelés holttestek fölött történik, jelenik meg a fasizmus társadalmi gesztusa.

Ez azt jelenti, hogy a művésznek a pompa tényével szemben állást kell foglalnia, nem engedheti, hogy az önmagáért beszéljen, nem szabad egyszerűen kifejeznie, a tény kedvéért.

6. Kritérium

Különösen fontos kritérium egy szöveges zenei darabbal szemben: előadni, hogy milyen tartásban, az előadó milyen gesztusával kell hozni az egyes részeket, udvariasan vagy dühösen, alázatosan vagy megvetően, beleegyezően vagy elutasítóan, ravaszul vagy számítás nélkül. Emellett előnyben kell részesíteni a legmegszokottabb, legbanálisabb, legvulgárisabb gesztusokat. Így lehet a zenei darab politikai értékét alábecsülni.

1938 körül

A NEM-ARISZTOTELÉSZI DRÁMA SZÍNPADÉPÍTKEZÉSE

1. A SZÍNPADÉPÍTŐ TÁRSADALMI FELADATA ÉS A MÉLYSÉGSZERKESZTÉS

Egyes nem-arisztotelészi (nem átélésen nyugvó) drámák számára, amelyek az emberi együttélésre vonatkozó ábrázolásaikban megkísérlik ennek az együttélésnek a törvényeit bemutatni, a színpadépítés bizonyos közös eljárásait dolgozták ki, habár néhány különböző típusban (történelmi típus, életrajzi típus, parabolatípus). Az eljárások közössége azon alapszik, hogy ezek a drámai művek szemben állnak a maradéktalan átéléssel és az annak megfelelő színpad teljes illúziókeltésével. Egy más drámaművészet számára az emberek környezete csupán a „külvilágot" jelenti, a nem-arisztotelészi drámákban nagyobb és más természetű szerepe van. Többé már nem csak keret. Ismereteink „a természet és az ember anyagcseréje között" végbemenő társadalmi, történelmileg változó, a munkában megtestesülő folyamatról, formálják az emberi környezetről adott képmásainkat. A beavatkozások, amelyeknek az ember aláveti a természetet, állandóan mélyülnek. Ennek a színpad felépítésében kifejezésre kell jutnia. Azonkívül minden egyes bemutató a különböző drámatípusok mindegyikét merőben új, merőben konkrét feladat elé állítja, melynek megoldásában a színpadépítőnek részt kell vennie, azzal, hogy az együttes színpad- és színházszerkezet alkalmasságát s lehetőségét felméri és feljavítja. *A kollektív gazdaságok megteremtésének ábrázolása Razbegben* (Ohlopkov) más társadalmi feladatot jelentett a moszkvai szellemi és fizikai munkásoknak, s más színpadépítést igényelt, mint *A gömbfejűek és a csúcsfejűek*-ben (Brecht, Knutzon) a nemzetiszocialisták demagóg apparátusának ábrázolása 1936-ban Koppenhágában, vagy mint a kispolgár háborús szabotázsának bemutatása a *Svejk, a derék katona kalandjai* című darabban (Piscator, Brecht, Grosz) 1929-ben, Berlinben, egy osztályszempontból egészen más összetételű közönség előtt. Miután a színpadot minden darab számára teljesen át kell építeni, vagyis minden esetben mélységszerkesztésre van szükség, beigazolódott, hogy be kell vezetni a színpadépítő fogalmát, noha ezt egyébként csak olyan valakire alkalmazzák, aki maga építi a színpadot, vagyis a rendszerint megtartott vázat, amire a díszletet helyezik. A színpadépítőnek, a szükségnek megfelelően a padlót futószalagokkal, a hátteret filmvászonnal, az oldalkulisszákat zenekarral kell helyettesítenie. A tetőt át kell alakítani tartóállványzattá a díszletek felhúzása számára, és számításba kell vennie magának a játéktérnek kihelyezését a nézőtér közepébe. Az a feladata, hogy a világot megmutassa.

De mint ahogy semmi ne legyen számára ok nélkül szilárd, úgy semmit se mozgasson ok nélkül, mert a világ képmásait adja, és azok törvények szerint mozognak, és a törvények nem mind ismertek, de a mozgásukat nemcsak ő látja, hanem azok is, akik az ő képmásait látják, és nem pusztán arról van szó, hogy ő hogyan látja a világot, hanem arról is, hogy azok, akik az ő képmásait látják, tájékozódni tudjanak ezek alapján a képmások között. Tehát kritikus szemek számára kell felépítenie képmásait, és ha ezek a szemek nem kritikusak, akkor neki kell kritikussá tennie őket. Mert mindig gondolnia kell arra, micsoda nagy dolog másoknak megmutatni a világot, amelyben élniük kell.

2. Az elemek szétválasztása. A színészek mint a színpadépítés részei

Ha a színpadépítő együtt halad is a játékmesterrel, a darabíróval, a zeneszerzővel és a színésszel az előadás társadalmi feladatának megoldásában, akkor sem szabad, hogy emiatt munkáját feloldani hagyja egy „összművészetben", minden művészi elem maradéktalan egybeolvasztásában. Az *elemek szétválasztásával* művészetének individualitását bizonyos módon éppen úgy megtartja a többi művészettel való együttműködésében, akár a többi művészet. A művészetek összjátéka így elevenné válik, az elemek közti ellentmondás nem alszik ki. A színpadépítő bizonyos fokig szabadon viszonyulhat a témához, a saját eszközeivel. Grafikák vagy filmek bemutatása megszakíthatja az előadást.[18] Egységben van a többi művészettel, ha például színpadépítésének a zenei instrumentumok[19] és a színészek is alkotórészeivé válnak. A színpadépítő számára bizonyos értelemben a színészek a legfontosabb díszletdarabok. Nem elég, hogy a színészeknek éppen csak helyet szorítson. Ha a színpadtervet egy fa és három ember vagy egy ember, egy fa és még két ember alkotja, akkor egyedül a fa még nem lehet színpadterv, pontosabban, nem is szabad annak lennie. Amennyiben a színpadépítő munkáját a színészekkel megnehezítik, akkor olyan helyzetbe kerül, mint egy történelmi kép festője, aki a vászonra csupán bútorokat és kellékeket fest, mire egy másik saját figuráit a székekre, és azok kezeit levegőben függő kardokra festi.

[18] Lásd George Grosz teljesen önálló vetített rajzait a *Svejk, a derék katona kalandjai*-ban, és Caspar Neheréit a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* című darabban.

[19] A *Koldusoperá*-ban Caspar Neher egy verklit helyezett a színpad közepére. Max Gorelik *Az anya* New York-i bemutatóján a színpad felét arra használta fel, hogy két zongorát állítson be.

3. A játéktér felépítése (induktív módszer)

Mielőtt megkezdik a próbát, a díszleteket általában lerögzítik, azért, „hogy a színészek meg tudják kezdeni", és a fődolog az, hogy hangulatosak legyenek, valamilyen benyomást keltsenek, couleur locale-t, a folyamatot pedig, amit itt le kell játszani, olyan kevéssé veszik figyelembe, mint egy utazáson a képeslap kiválasztását. Legfeljebb annyit tartanak illendőnek, hogy tereket képezzenek csinos játéklehetőségekkel, de ezt is merőben általánosan, valamiféle csoportosulási lehetőségek számára, s ha ezek meghatározottak, akkor az első jelenet számára, mely ebben a térségben játszódik. Nagymértékben szerencsétlen eljárás, még akkor is, ha a játékmester már a próbák megkezdése előtt rögzítette színészeinek kiindulópontjait és mozgásait, mert rendszerint áldozatul esik a csábításnak, hogy az első jelenethez egyszer kiválasztott teret az összes további számára megtartsa, mivel ez bizonyos szcenikai megoldással kapcsolódik össze, vagy látszik összekapcsolódni, és mivel öntudatlanul kihasználja azt az elképzelést, hogy egy embernek ugyanabban a helyiségben több élménye lehet; nem építi át lakását egy féltékenységi jelenethez. Ilyen eljárással az ember tönkreteszi az egymástól különböző emberek több hetes együttműködésének előnyeit, és kezdettől fogva egy olyan merev, nem rugalmas tere van, amelyet a benne játszók semmiféle mozgása sem fog többé megváltoztatni. Az a szó, hogy *színpadkép*, amit németül az említett típusú díszletezésre használnak, igen találó, mert leleplezi az ilyen színpadi építmények minden hátrányát. Attól teljesen eltekintve, hogy a nézőtéren csak néhány olyan ülőhely van, ahonnan nézve a kép teljes hatásában érvényesülhet, és minden más ülőhelyről többé-kevésbé deformálódik, a képnek megkomponált játéktér sem a plasztikusság, sem egy terep tulajdonságaival nem rendelkezik, habár mindkettőt el akarja magáról hitetni. A jó játéktér csak a mozgó figurák játékával készülhet el. Legjobban te-

hát a próbákon lehet felépíteni. Ez nagyon szokatlan a mi színpadképtervezőink számára, akik festőknek érzik magukat, és azt állítják, hogy van egy „víziójuk", aminek realizálását meg kell kísérelni; s eközben ritkán veszik számításba a színészeket, mivel „színpadképeik" a színészek nélkül feltehetően legalább olyan jól, ha nem még jobban hatnak.

A jó színpadépítő lassan kísérletezve halad előre. Hasznos, ha a darab pontos elolvasása és a színház többi tagjával történt kiadós megbeszélések alapján felállít egy munkahipotézist, különös tekintettel a darab és a szóban forgó előadás sajátos társadalmi feladatainak szempontjaira. Alapelképzelésének mégis lehetőleg általánosnak és rugalmasnak kell lennie. Ezt az elképzelést állandóan a színészek próbájának eredményein mérje le. A színészek kívánságai és nézetei az ötletek forrásai számára. Tanulmányozza, hogy meddig terjednek az erőik, majd közbelép. Esetleg teret követel, hogy egy ember sántítása érvényesülhessen, egyes mozzanatok messzebbről komikusnak, de közelről tragikusnak hatnak – és így tovább. És a színpadépítőnek is segítenek a színészek. Egy drága szék például akkor fog értékesnek hatni, ha a színészek körülményesen cipelik be, és nagy óvatossággal rakják le. Ha bírói székről van szó, akkor az különös hatást tehet azzal, hogy túlságosan nagy egy alacsony bíró számára, aki elvész benne. Sok minden elmaradhat a színpadépítésből, ha a színészek játékában jelentkezik, és a színpadépítő sok mindent megtakaríthat a színészeknek.

A színpadépítőnek módjában áll alapvetően megváltoztatni a színészek mondatainak értelmét, és új gesztusokat lehetővé tenni.

Ha például a *Macbeth*-ben, ahol az első felvonás hatodik jelenetében a király és kísérete Macbeth várkastélyát dicséri, a színpadépítő egy szegényes, csúnya épületet állít fel, a dicséret a hiszékenység egyszerű kifejezéséből, a jóság és udvariasság megnyilatkozásává lesz, miközben a király mégis képtelen marad arra, hogy

biztosítsa magát Macbeth ellen, akinek nyomorúságos helyzetét nem ismeri fel.

A színésznek sokszor kellemes, hogy skiccek nyomán dolgozzék, amelyek bemutatnak egy fontos eseményt; hasznos azért is, mert lemásolhatják a magatartásokat, és azért is, mert az esemény művészi ábrázolása, annak sajátosságát és jelentőségét megragadva, mondhatni, híressé lett, egy bizonyos formát öltött, és a kritika fejlődhet rajta. Éppilyen hasznosak lehetnek azok a skiccek, amelyeket a színészek maguk csinálnak.

Így dolgozik a jó színpadépítő. Egyszer a színész előtt járva, máskor őt követve, de mindig vele együtt. Lépésről lépésre építi fel játékterét, éppúgy kísérletezve, akár a színész, több mint egy változatot megpróbálva. Már egy fal és egy szék nagyon sok. Nagyon nehéz az is, hogy az ember jól húzzon fel egy falat, és jól állítson fel egy széket. A falnak és a széknek nemcsak gyakorlatilag kell állniuk a színész számára, hanem egymást jól kiegészítve és önmagukban hatásosan.

A legtöbb színpadépítőnél is felfedezhetjük azt, amit a festőknél tisztátalan palettának neveznek. Ez annyit jelent, hogy a színek már a táblájukon, ahonnan felszedik őket, egymásba vannak kenve. Az ilyen emberek már nem tudják, milyen a normális fény, és milyenek az alapszínek. Ezért a színek minden kontrasztját befedik, ahelyett hogy értékesítenék, és a levegőt színezik. A mesterek tudják, milyen sok már az is, ha egy embercsoport mellett kék asztalterítő leng egy szárítókötélen, vagyis milyen keveset szabad még hozzátenni ehhez.

Az ismertetőjegyek kiválasztása olykor nehéz. Meg kell felelniük a funkcióknak.

Egy példa arra, milyen kevéssé gondolunk valamely dolog funkciójára: *A gömbfejűek és a csúcsfejűek* című darabban két parasztcsaládot kellett munka közben megmutatni. Munkaeszközüknek egy szivattyús kutat választottunk. Noha az egyik mun-

kálkodó azt mondja a darabban: „A földesúr nem ad lovat soha – A verejtékben ázva így lett – Mindegyikünk saját habos lova." És jóllehet, a lovak hiányának komoly szerepe van a darabban, sem a darab írója, sem a játékmester, sem a színpadépítő, sem a színészek, sem a nézők nem jöttek rá, hogy ezt a szivattyús kutat semmiféle ló nem tudná hajtani. A helyes megoldás egy primitív gép lett volna, amit a lovak hiányában az emberek hajtanak. Egy ilyen melléfogás súlyos következményekkel jár. A munka így rögtön „természetesnek" hat, megváltozhatatlannak, végzetesnek. Egyszerűen el kell végezni, legfeljebb az a kérdés vetődik fel, hogy kinek kell elvégeznie, miközben senki sem lovakra gondol, hanem emberekre. Amit nyomasztónak éreznek, az nem fölöslegesként jelentkezik, a figyelem nem azokra az intézkedésekre terelődik, amelyek megszüntethetnék a rosszat.

Fontos kérdés az anyagok használata.[20] Egyszerű választék kínálkozik nem túl sok alapanyagból. Nem a művészet dolga mindenáron valamely utánzatot létrehozni. Az anyagoknak önmagukban is hatniuk kell.

Nem szabad erőszakot tenni rajtuk. Nem szabad elvárni tőlük, hogy „átlényegüljenek". Hogy a karton azt az illúziót keltse, mintha vászon volna, a fa azt, mintha vas volna – és így tovább. A jól kidolgozott fa, a kötelek, vaskeretek, a vászon stb. megfelelő kiállításban különös szépséggel érvényesülhetnek.

A színpadépítőnek nem szabad megfeledkeznie arról a vonzerőről sem, amelyet magának a játéktérnek kell gyakorolni a közönségre. A tárgyaknak lehet két oldaluk, amelyek közül egyik a közönség felé, a másik a színész felé fordul, de a színész felé forduló oldalnak is művészileg kielégítő képet kell nyújtania. A színészt nem kell abba az illúzióba ringatni, hogy a valódi világban tartózkodik, de bizonyítani kell neki, hogy igazi színházban van. A jó arányok, a szép anyag, a mélyértelmű berendezések és a jól kidolgozott kellékek megfogják a színészt. Nem közömbös, hogyan fest egy maszk belülről, hogy művészi termék-e vagy sem.

Semminek sem szabad megrögződnie a számára, sem a helynek, sem a színpad megszokott felhasználásának. Ennyiben igazi színpadépítő a színpadépítő.

Csak ha nyomon követi a darab felépítését, akkor tudja a színpadépítő megállapítani, hogy színpada még semmit vagy már túl sokat bizonyít. Jól teszi, ha a *színpadépítmény jelzett díszletét mozgatható elemekből* állítja össze, nemcsak azért a haszonért, amit a színészek húznak ebből, s nemcsak azért a haszonért, amit ő húz a színészekből, hanem azért is, hogy megfigyelései alapján javíthasson építményén. A színpadot egyes, önálló s mozgatható darabokból kell felépítenie. Egy ajtónak éppúgy részt kell vennie a próbában, akár a színésznek, aki használja, hogy minden oldalról látható legyen, és ahhoz, hogy az építmény összes többi elemével együtt a lehető legtöbb csoportosításban hatni tudjon, bizonyos önértékkel kell bírnia, önmagáért kell élnie. Szerepe van, talán többszörös szerepe is, akár egy másik színésznek. Ugyanannyi a joga, és ugyanúgy kötelessége feltűnni. Lehet statiszta és lehet főszereplő. Egy mozgatható ablakszárny extremitásai, legyenek azok kötelek vagy egy állvány, egyébiránt semmiképp se maradja-

[20] Bizonyos anyagok használatával bizonyos asszociációkat lehet kelteni a nézőben. *A gömbfejűek és a csúcsfejűek* című parabolában például a háttérben álló esernyők, amelyek pergamennek hatottak, régi könyvek asszociációit ébresztették. Mivel a parabola értelmének szükségképpen a polgári közönség ellenállásába kellett ütköznie, előnyére vált, hogy a régi és híres parabolák hiteléből kölcsönözhetett valamit. A Moszkvai Jiddis Színház *Lear*-előadásához egy fából készült, felcsapható tabernakulumot használt fel, amely egy középkori Biblia asszociációját keltette. John Hartfield, a Piscator-színházban nagy, felgöngyölíthető papírzászlókat alkalmazott egy kínai darabban, több szerencsével, mint ugyanebben a színházban Moholy-Nagy azt a nikkel- és üvegkonstrukciót egy inflációs darabban, amely egy sebészi műszerkészlet nem kívánt asszociációját ébresztette.

nak rejtve; járuljanak hozzá a látvány megszépítéséhez. Ugyanez vonatkozik a lámpákra és a hangszerekre. A színpadteret, ahová a különböző kellékeket és mozgatható elemeket állítják, szintén a legjobb határozottan megmutatni, hogy azok mint mobíliák erősen kiemelkedjenek.

Egy ilyen módon megkomponált színpad természetesen megfelelően értékes játékot igényel. Amennyiben a színpadépítkezés elér bizonyos választékosságot vagy egyöntetűséget, és a játék elmarad mögötte, akkor az előadás veszít értékéből. Csakúgy, ha a színpadépítkezés világos gondolkodásról tanúskodik, a játék azonban nem. Egy önmagában rossz színpadépítmény akkor már kisebb baj.

MI CÉLJA VAN AZ ÁLLANDÓ ÁTÉPÍTÉSNEK?

Miért kell a színpadépítőnek a színpadot, sőt, az egész színházat minden egyes darab számára átépítenie, és e célból mélységkonstrukcióval szolgálnia?

Minden egyes darab meghatározott társadalmi feladat. Mindazoknak, akik részt vesznek az előadásban (s ezek többen vannak, mintsem az ember első pillanatban feltételezné), együtt kell dolgozniuk annak érdekében, hogy ez a meghatározott társadalmi feladat a maga sajátosságában felismerhető és beteljesített legyen. Eközben senkit se szabad, és senkinek se szabad önmagát a „szakmájára" korlátozni, mert a „szakmák" nehezen elhatárolhatók egymástól, és senki se csupán szakember, hanem egyúttal ember is, általános társadalmi érdekkel s tapasztalatokkal. Még szakmai rátermettsége is azon múlik, hogy ezeket az érdekeket és tapasztalatokat képes-e érvényesíteni. A színész például hogyan juttassa túl a rivaldán ama véleményét, hogy az egyik meghatározott alak proletár, ha ezt az alakot a színpadépítő kispolgári keretbe helyezi? A példát természetesen meg is fordíthatjuk.

Ahhoz, hogy egy új társadalmi feladattal megbirkózhassunk, ahogy ez minden darab előadásán történik, a teljes színpad- és színházépítést kell felmérnünk és túlhaladnunk.

[A TÁRSADALMI FOLYAMATOK ISMERTETŐJEGYEI]

A mi *mozgatható elemeink* lassanként álltak elő, mint társadalmi folyamatok *ismertetőjegyei*, miközben a színészeknek eszközül adtuk őket ezek érzékeltetéséhez, és előállításuknál szem előtt tartottuk mindazon társadalmi összetevőket, amelyek alakjaink viselkedését lehetővé tették és megmagyarázhatták.

A kép, amit mi adunk egy helyszínről a nézőnek, többet mutat neki egy valódi helyszín látványánál, mert a mi képünkben ott vannak a társadalmi folyamatok ismertetőjegyei, melyek a valódiból – ilyen határozottsággal mindenesetre – hiányoznak; másrészt a mi képünk kevesebbet ad a nézőnek a valódi helyszín látványánál, mivel a mi képünkből a látszat hiányzik.

A proletárlakásoknak jellemzője a hely- és levegőhiány, a minimális kényelem, a betegségeket kiváltó körülmények; mindezeknek vannak ismertetőjegyei. Könnyen belátható, hogy ezek megkeresése bizonyos nehézségekkel jár. A látogató, aki egy ilyen lakásba belép, nem fedezi fel rögtön ezeket a nagy jelentőségű ismertetőjegyeket, részben csak huzamosabb, sőt, állandó ott-tartózkodás után vehetők észre. Mindenesetre nem mindig mutatkoznak meg képszerűen.

Miközben a kapitalizmus már csattanós sikerrel változtatta át az erdőket és dombokat kereskedelmi cikkekké, és vonta be őket a társadalmi erők roppant játékába, művészei még mindig természeti jelleget adtak a legnyilvánvalóbb társadalmi produktumoknak, vagyis házakat, székeket, sőt, még templomokat is mint természeti produktumokat ábrázoltak. A szobák nagyságát úgy nézték, akár a barlangét, amelyet a tengerár mosott ki a mészkőben. A gyártási folyamatba felszívott erdőben már nem volt tízből kilenc fatönk, kivágott törzsek maradványai, és a székek még mindig éppúgy voltak ülőalkalmatosságok, mint fatönkök. Egy szék önmagában természetesen aligha kirívó ismertetőjegye bizonyos meghatározott emberi kapcsolatoknak és társadalmi folyamatoknak, de már másokkal együtt s egynémelyekkel lakószobát alkotva, tehát a lakószoba ismertetőjegyeként, egyúttal használható ismertetőjegye a társadalmi erők hatásának, tanúja a kizsákmányolásnak és a társadalmi elnyomásnak.

A termék függetleníti magát a termeléstől, eltörli eredetének nyomait. Igazolja a termelés módját, s nem csupán a termelést mint mechanikus aktust. Ahhoz, hogy legyen szék, kapitalizmusnak is lennie kell.

Az osztályharc különös sajátossága, „drámaiatlan" szakaszaival, amelyekben el van fedve a harci jelleg, olyan ábrázolást tesz szükségessé, hogy a hosszan és rejtetten ható tényezők láthatóvá váljanak. Itt emberek élnek együtt, kölcsönkért vagy talán már felmondott lakásokban, és módot kell találnunk rá, hogy mását adhassuk azoknak a könyveknek, amelyekben ott áll, hogy menynyit fizettek ki a bútorokért már az esküvő idején, és mennyit a munkáskizáráskor.

Egy asszony, aki azért húz maga alá egy széket, hogy ölébe vehessen egy gyereket, aligha írható le úgy, mint egy olyan asszony, aki egy árucikket húzott maga alá, melynek ára újonnan öt márka, és melyet a kizsákmányoláson alapuló árutermelés állított elő. Esetleg bármennyire nem helyénvaló bizonyos ismertetőjegyek megmutatása a szék ilyetén eredetéről és szerepéről, az ismertetőjegyeket semmi esetre se szabad mégsem elhanyagolni. És bármikor ismét aktívakká válhatnak, például, ha a széket el kell adni, vagy ha szétzúzzák. Aki valaha látta, hogy egy rossz körülmények között élő asszony milyen gesztussal szedegeti össze a széket, amit a férje dühében összetört, esetleg éppen őhozzá vágva, rögtön megérti, mire gondolok.

Az utca társadalmi folyamatok eredménye (a házépítésé, a közlekedésé, a kereskedelemé, a lakásé). Ismertetőjegyei ezeknek a folyamatoknak is ismertetőjegyei. Szabadságunkban áll a valódi utca ismertetőjegyeit (meghatározott társadalmi folyamatok ismertetőjegyeit) képeinkben olyan társadalmi folyamatok ismertetőjegyeivel kiegészíteni, amelyeket a valódi utca nem mutat meg, de amelyek azon társadalmi folyamatok ismertetőjegyei, melyeket az utca ismertetőjegyei tesznek lehetővé (például a házak ármegjelölései vagy halálozási statisztikák).

Ily módon meghatározott helyszínek ismertetőjegyeivé lesznek (gyárudvaroké, szobáké), és ezáltal meghatározott társadalmi folyamatok ismertetőjegyei is egyúttal. (Áruk termelésée, a lakásokban élésé.)

Nem kell magatartásunkat megváltoztatnunk, hogy magáról az utcáról kérdezősködjünk; itt kell lennie annak is, ha nem is önmagáért van itt. Szereplőink közvetlen játékát szolgálva, mindenfélét felépítettünk, nem muszáj kénytelen-kelletlen utcának lennie belőle. Mire kell nekünk egy utca? Azért kell nekünk, mert szereplőink másképp cselekedtek, amikor nem az utcán voltak.

Terünket az emberek mozgása által nyertük, ezt társadalmilag meghatároztuk (az emberek társadalmi folyamatokon belül mozogtak). Mozgatható elemeink egyre inkább társadalmi folyamatok ismertetőjegyeivé váltak.

A mi ajtónk, miközben részt vesz a színészek próbáján, változik a változó színészekkel. Elkezd mindenfélét szemléltetni, ábrázol, vagy általa ábrázolnak valamit. Hogy nagy vagy kicsi, az még nem sokat mond; vannak előkelő lakások kis ajtókkal, és ütöttkopottak nagy ajtókkal; formátuma tehát csak néhány más tulajdonsággal együtt fejez ki valamit. Faanyagának minősége, hogy jó-e vagy rossz, hogy drága-e vagy olcsó, bizonyos távolságból nehezen megállapítható, de a mázolásáé már igen. Az ajtó is lehet társadalmilag deklasszált; ha előkelő származású, és drága fából van is, a mázolás elárulja: vagy azzal, hogy elhanyagolt, vagy azzal, hogy olcsón felújított. Aztán itt van a zár; az olyan lakásokban, amelyekből nincs mit ellopni, primitívek a zárak – és így tovább, és így tovább.

A HATÁSKVANTUMOK SÉMÁJA

Az elkészítettek szemrevételezését megkönnyíti, ha a színpadépítő felfektet egy kis táblázatot a lehetséges hatásokról, és minden darab minden jelenetéhez bejelöli a hatáskvantumot.

A hatások lehetnek:

társadalmi ismertetőjegyek
történelmi ismertetőjegyek
elidegenítő hatások
esztétikus hatások
költői hatások
technikai újítások
hagyományos hatások
illúziórombolás
a kiállítás értékei

KIS MAGÁNELŐADÁS BARÁTOM, MAX GORELIK SZÁMÁRA

1

A modern darabíró (vagy színpadépítő) jóval bonyolultabb viszonyban van a közönséggel, mint a kereskedő a vevőjével. De még a vevőnek sincs mindig igaza a kereskedővel szemben, mivel ő semmi esetre sem egy változhatatlan, teljesen feltárt, végleges jelenséget testesít meg. Bizonyos étvágyak és szokások mesterségesen előállíthatók a vevőnél – időnként csak fel kell fedezni őket. A farmer valaha nem tudta, hogy Ford-kocsira van szüksége, vagy hogy szüksége lehetne rá. A gyors gazdasági és társadalmi fejlődés ebben a korszakban gyorsan megváltoztatja a nézőt, és alapvetően, folyvást a gondolkodás, az érzés és a viselkedés új módjait követeli meg tőle, és teszi számára lehetővé. Ezenkívül (Hannibal ante portas) egy új osztály áll a színház kapui előtt.

2

A kiélezett osztályharc olyan érdekellentéteket hoz létre közönségünkben, hogy teljesen képtelen egyöntetűen és spontánul reagálni a művészetre. Ezért a művész nem használhatja a spontán sikert művének érvényes kritériumaként. Még az elnyomott osztályt sem ismerheti el vakon mint gyors bíráját, éppen mert ízlése és ösztöne elnyomott.

3

Ilyen időkben a művész arra szorul, hogy azt csinálja, ami neki tetszik; abban a reményben, hogy ő maga testesíti meg az ideális nézőt. Ez még nem vezeti őt elefántcsonttoronyba, míg megfeszítetten arra törekszik, hogy együtt harcoljon az elnyomottakkal, hogy az ő érdekeiket tárja fel és képviselje, és művészetét az ő javukra fejlessze. De ma még az is jobb, ha elefántcsonttoronyban ül, mintha egy hollywoodi villában.

4

Sok zűrzavart okoz az a kívánság, hogy bizonyos igazságokat cukrozott pirulák alakjában csempésszenek be, azaz, a kábítószerkereskedelmet azáltal akarják erkölcsileg magasabb fokra emelni, hogy az elkábítottaknak az igazságot akarják beadni: azok nem tudják felismerni, biztos azonban, hogy amint kijózanodnak, semmire sem fognak emlékezni.

5

Az a mód, ahogy a Broadway-n vagy Hollywoodban bizonyos feszültségeket és emóciókat előállítanak, lehet művészi, de mégiscsak arra szolgál, hogy leküzdje a kétségbeejtő unalmat, amelyet a valótlanság és a butaság örökös ismétlése minden közönségben előállít. Ez a „technika" arra használtatik, és arra fejlesztették ki, hogy olyan dolgok és eszmék iránt ébresszen érdeklődést, amelyek nem állnak a közönség érdekében.

6

A parazita burzsoázia színháza egészen határozott idegハatást hoz létre, mely semmi esetre sem állítható egy sorba a vitális korszakok művészi élményével. „Elővarázsolja" azt az illúziót, hogy a valódi élet folyamatait tükrözi vissza, hogy kisebb-nagyobb mértékben primitív sokkokat vagy szentimentális hangulatokat érjen el, homályos fajtájúakat, amelyek valójában mint szurrogátumok fogyaszthatók egy alélt vagy tehetetlen és elnyomorodott közönség hiányzó lelki élményei helyett. Egy futó pillantás is elegendő annak megállapítására, hogy mindezek a hatások elérhetők a való élet teljesen torz tükrözésével is. Sőt, sok művész arra a meggyőződésre jutott, hogy ez a korszerű „művészi élmény" *csakis* ilyen torz tükrözések által állítható elő.

7

Ezzel szemben le kell rögzíteni, hogy létezik egy természetes érdeklődés meghatározott folyamatok iránt az emberek között, teljesen a művészet szféráján túl. Ez a természetes érdeklődés kihasználható a művészet segítségével. Van egy spontán érdeklődés maga a művészet iránt is, vagyis az iránt a képesség iránt, amely a való életet tükrözi vissza, éspedig egy fantasztikus, önfejű, személyes módon, éppen a mindenkori művészek módján. Itt autonom, nem pedig mesterséges feszültség áll elő, attól, ami a valóságban történik, és ahogy a művész kifejezi.

8

A konvencionális színház védelmére csak akkor kerülhet sor, ha az ember a nyilvánvalóan reakciós mondást: „A színház, az színház"; vagy „a dráma, az dráma", felhasználja. Ily módon leszűkíti az ember a dráma fogalmát a parazita burzsoázia lezüllött drámájára. Jupiter villáma Metro—Goldwin—Mayer kezecskéiben! Nézd az Erzsébet-kori dráma „konfliktusát", milyen komplikált, változékony, nagyrészt személytelen, mindig megoldhatatlan, és nézd, mi lett belőle ma a korszerű drámában vagy az Erzsébet-kori dráma korszerű reprodukciójában! Nézd meg az átélés szerepét akkor és most! Micsoda ellentmondásokkal teli, megszakított, bonyolult aktus a shakespeare-i színházban! Amit ma elénk tűznek mint „a dráma örök törvényeit", nagyon is mai törvények, Metro—Goldwin—Mayer és a Theatre Guild által kibocsátva.

9

A zűrzavart a nem-arisztotelészi dráma körül az okozta, hogy összecserélték „a tudományos drámát" a „tudományos korszak drámájával". A művészet és a tudomány közötti mezsgyeoszlopok nem mindig állnak egyhelyben, a művészet feladatait átveheti a tudomány, a tudományét a művészet, az epikus színház mégis marad, ami azt jelenti, hogy a színház színház marad azáltal, hogy epikussá lesz.

10

Csak a modern dráma ellenzői, „a dráma örök törvényeinek bajnokai" állítják, hogy a modern színház lemond az emóciókról, ha az átélés aktusáról lemond. A valóságban a modern színház csak egy sérült, elöregedett, szubjektivista érzelemvilágot likvidált, és utat tör egy új korszak új, sokrétű, társadalmilag produktív emócióinak.

11

A modern színházat nem szabad aszerint megítélni, milyen mértékben elégíti ki a publikum szokásait, hanem aszerint, hogy mennyire változtatja meg azokat. Nem azt kell kérdezni, hogy tartja-e magát a „dráma örök törvényeihez", hanem, hogy meg tud-e birkózni művészien a törvényekkel, amelyek szerint korunk nagy társadalmi folyamatai végbemennek. Nem azt kell kérdezni, hogy a közönséget érdekeltté teszi-e a jegyvásárlásban, vagyis a színházban, hanem azt, hogy érdekeltté teszi-e a világban.

1944 június

A SÁRGARÉZVÁSÁRBÓL

(1937–1951)

PÁRBESZÉDEK A SÁRGARÉZVÁSÁRBÓL

A Sárgarézvásár személyei

A FILOZÓFUS kíméletlen következetességgel a maga céljára akarja felhasználni a színházat. Legyen a színház hűséges képmása annak, ami emberek között történik, és tegye lehetővé, hogy a néző állást foglaljon.
A SZÍNÉSZ ki akarja fejezni magát. Azt akarja, hogy csodálják. Erre való neki a mese, erre valók a jellemek.
A SZÍNÉSZNŐ olyan színházat akar, amelynek van nevelő és társadalmi funkciója. Politikus alkat.
A DRAMATURG a filozófushoz szegődik, és hajlandó képességeit és ismereteit a színház átformálására fordítani, hogy a filozófus színháza legyen belőle. Reménykedik a színház újraéledésében.
A VILÁGOSÍTÓ képviseli az új közönséget. Munkás, a világgal elégedetlen.

AZ ELSŐ ÉJSZAKA

Egy színpadi munkás lassan lebontja a díszleteket. A színész, a dramaturg, a filozófus egy-egy széken vagy díszletrészen ül. A színpadi munkás kosarat tesz elébük, a dramaturg palackokat vesz ki belőle, kihúzza a dugót, a színész bort tölt a poharakba, és megkínálja a barátait.

A SZÍNÉSZ Csupa por a színpad, megszomjazik az ember. Igyatok egy jó nagy kortyot!

A DRAMATURG *(a színpadi munkásra pillantva)* Meg kell kérnünk a barátunkat, hogy ne siessen a kulisszák lebontásával, különben felkavarja a port.

A MUNKÁS Óvatosan csinálom. De el kell tűnnünk, mert holnap már mást próbálnak.

A DRAMATURG Remélem, jól megvagytok itt. Leülhettünk volna az irodámban is. De ott hidegebb van, mert én nem fizetek belépti díjat, mint a kedves közönség. Meg azután ott az az érzés fog el, mintha a számtalan olvasatlan drámakézirat mindig szemrehányón meredne rám. Te, filozófus létedre, alighanem szívesen nézel a kulisszák mögé, te meg mint színész, ha már nem közönségnek játszol, legalább a széksorokat érezheted a hátad mögött. De meg ha ezen a helyen beszélgetünk a színházról, az az érzésünk támad, hogy a közönség előtt beszélünk, tehát amolyan darabfélét adunk elő. S lehetőségünk van arra is, hogy hellyel-közzel, ha ezzel tárgyunkat megvilágíthatjuk, bemutassunk néhány kísérletet. Azt ajánlom tehát, fogjunk hozzá, s legjobb, ha mindjárt filozófus barátunkhoz fordulunk az első kérdéssel, azzal, hogy egyáltalán miért érdekli őt a színház.

A FILOZÓFUS Engem a ti színházatok azért érdekel, mert egész berendezése és művészete olyan történéseket utánoz, amelyek emberek között mennek végbe, úgyhogy itt nálatok azt hiheti az ember, hogy a valóságos élet bontakozik ki a szeme előtt. S mivel érdekel az emberek együttélésének hogyanja-mikéntje, ugyanennek az utánzása is érdekel.

A DRAMATURG Értem. Te a világról akarsz megtudni egyet s mást, mi pedig azt mutatjuk meg itt, mi megy végbe a világban.

A FILOZÓFUS Nem tudom, pontosan megértettél-e. Azért nem tudom, mert a tételedben nyomát se találom semmiféle bizonytalanságnak.

A DRAMATURG De miben kellene bizonytalannak lennem, ha, mint mondod, azért érdekel téged a mi színházunk, mert megmutatjuk, hogy mi megy végbe a világban? Hát nem ezt tesszük?

A FILOZÓFUS Azt mondtam: ti utánzatokat hoztok létre, és ezek engem annyiban érdekelhetnek, amennyiben megfelelnek utánzásuk tárgyának, mert leginkább az érdekel, *amit* utánoztok, tudniillik, az emberek együttélése. Számítok rá, hogy bizalmatlanul néztek rám, ha ilyesmit mondok, sőt, hogy felteszitek magatoknak a kérdést: lehetek-e, ha így gondolkodom, nézőnek kívánatos?

A DRAMATURG Miért ne lehetnél? Istenek, boszorkányok, állatok, kísértetek már régóta nem lépnek a mi színpadunkra. Az utóbbi évtizedekben a színház mindent megtett azért, hogy tükröt tartson az élet elé. Súlyos áldozatokat kellett hoznia azért, hogy e becsvágyát kielégítse, és hozzájárulhasson a társadalmi kérdések megoldásához. Bemutatta, hogy milyen helytelen dolog az, ha a nőt csak játékbabának használják, hogy az egyének közéleti harcai behatoltak az otthonokba, és csatatérré változtatták a házasságokat, hogy a pénz, amivel a gazdagok kultúremberré neveltetik a gyer-

mekeiket, abból származik, hogy más szülők gyermekeit eladják a bűnnek és így tovább. A társadalomnak tett szolgálataiért a színház azzal fizetett, hogy jóformán minden költészetét feláldozta. Le kellett mondania arról, hogy csak egyetlen nagy mesét, csak egyetlen olyat is létrehozzon, amelyet össze lehetne hasonlítani a régiek meséivel.

A SZÍNÉSZ Vagy csak egyetlenegy nagy alakot.

A DRAMATURG Viszont bemutatjuk a bankokat, klinikákat, olajmezőket, nyomornegyedeket és a milliárdosok villáit, a gabonaföldeket, tőzsdéket és a Vatikánt, lugasokat, kastélyokat, gyárakat, tárgyalószobákat, azaz, röviden: az egész létező valóságot. A mi színpadunkon gyilkosságokat követnek el, szerződéseket kötnek, házasságot törnek, hőstetteket visznek véghez, háborúkat határoznak el, meghalnak, gyermeket nemzenek, adnak és vesznek, bűnöznek és feketéznek. Röviden, minden irányból bemutatjuk az emberi együttélést. Minden hatást kihasználunk, semmi újítástól nem riadunk vissza, régen kidobtuk hajónkból az összes esztétikai törvényeket. A darabok hol öt, hol ötven felvonásból állnak, olykor egyszerre öt színhelyet is építünk egyetlen színpadra, a darabok vége lehet szerencsés vagy szerencsétlen, és volt, hogy a közönség maga választhatott, hogyan végződjék darabunk. Ezenkívül az egyik estén stilizálunk, a másikon meg naturálisan játszunk. Színészeink a jambusokat éppoly ügyesen mondják, mint a szennycsatornák zsargonját. Operettjeink gyakran tragikusak, a tragédiákban viszont songokat énekelnek. Az egyik estén olyan ház áll a színpadon, amely minden apró részletében igazi házat másol, egészen az utolsó kályhacsőig, a következő estén pedig néhány tarka gerenda egy gabonatőzsdét jelez. Bohócaink láttán könnyeket ontanak, tragédiáinkon a hasukat fogják az emberek. Röviden: minálunk minden lehetséges, azt mondhatnám, sajna!

A SZÍNÉSZ Úgy tűnik, túlságosan sötét színekkel festetted a helyzetet. Azt hihetnék, hogy már nem is vesszük komolyan a dolgunkat. Állítom, hogy nem vagyunk léha csepűrágók. Keményen dolgozó, szigorúan ellenőrzött emberek vagyunk, legjobb tudásunkat adjuk már csak azért is, mert olyan óriási a konkurrencia.

A DRAMATURG Hiszen mintaszerűen ábrázoltuk a valóságos életet is. Nálunk a közönség a lélek legfinomabb rezdüléseit tanulmányozhatta. Családi enteriőrjeinket minuciózus pontossággal készítettük el. Az együttesek évtizedes munkával tanultak össze, s így például, ha egy földbirtokoscsalád valamelyik estéjét ábrázolták, minden színész minden mozdulata eredeti volt, és szinte érezni lehetett még a kertből áradó rózsaillatot is. Gyakran elcsodálkoztam azon, hogy a darabírók még mindig képesek voltak személyeik számára újabb lelkiállapotokat kitalálni, pedig már azt hittük, ismerjük valamennyit. Így, amiképpen nem voltak gátlásaink, nem is sajnáltunk semmi fáradságot.

A FILOZÓFUS Tehát az a legfőbb törekvéstek, hogy azt utánozzátok, ami az emberek között történik.

A DRAMATURG Ha nem azt utánozzuk, ami az emberek között történik, lehetetlenné válik a művészetünk. Legföljebb arra hivatkozhatnál, hogy rosszak az utánzataink. Ez azt jelentené, hogy rossz művészeknek tartasz bennünket, mert a mi művészetünk abból áll, hogy utánzatainkat a valódiság jegyével lássuk el.

A FILOZÓFUS Ezt semmiképpen sem vetem a szemetekre. Nem arról akarok beszélni, amikor rossz művészetet hoztok létre, hanem amikor jót. A jó művészet pedig valóban a valódiság jegyével látja el az utánzatot.

A SZÍNÉSZ Nem hiszem, hogy nagyzási mánia azt állítanom, képes vagyok bármely elgondolható cselekményt, még a legvalószínűtlenebbet is úgy ábrázolni, hogy vonakodás nélkül elhiszed. Hajlandó vagyok bemutatni neked Napóleon császárt, amint cipőszögeket eszik, és fogadok, hogy ezt egész természetesnek fogod találni.

A FILOZÓFUS Így igaz.

A DRAMATURG Engedd meg, de ez már sok, ezt már szélsőségnek és kisiklásnak nevezem. Hogy úgy mondjam, túllősz a célon.
A SZÍNÉSZ Miért neveznéd kisiklásnak? Én a színművészetről beszélek.
A FILOZÓFUS Én sem nevezném kisiklásnak. Egy leírásban, amely híres színészi gyakorlatokról szól,[21] s ezeknek az a céljuk, hogy a színészeket természetes játékra tanítsák, a következő gyakorlatot olvasom: tegyen a színész egy sapkát a padlóra, és viselkedjék úgy, mintha az patkány volna. Tanulja meg az *elhitetés* művészetét.
A SZÍNÉSZ Kitűnő gyakorlat! Ha nincs birtokunkban az *elhitetés* művészete, miképpen hinné el a néző néhány vászonrongy vagy esetleg csak egy feliratos tábla alapján, hogy most éppen az actiumi csatateret látja, mi módon gondolhatná egypár régimódi ruhadarab és színpadi jelmez láttán, hogy Hamlet herceg van a szeme előtt. Mennél nagyobb a művészetünk, annál kevesebb segédeszközt kell a valóságtól kölcsönvennünk ahhoz, hogy felépíthessük az élet egy darabkáját. Tökéletesen helyes, ha életből vett eseményeket utánzunk, de még nem minden. Ördögbe is, kit érdekel az, megtörtént-e valami, vagy sem!? Azon múlik a dolog, milyen célból utánozzuk.
A FILOZÓFUS Nos, és milyen célból utánozzátok?
A SZÍNÉSZ Azért, hogy az embereket eltöltsük indulatokkal és érzelmekkel, hogy kiszakítsuk őket hétköznapjaik és a velük történt „események" közül. Az esemény, úgy mondhatnám, arra való, hogy mint valami állványzaton, rajta fejthessük ki a művészetünket, hogy mintegy ugródeszkának használhassuk.
A FILOZÓFUS Pontosan.
A DRAMATURG Pontosan ez a „pontosan" nem tetszik nekem. Alig hiszem, hogy belenyugodnál azokba az érzelmekbe és indulatokba,

[21] Rappaport Sztanyiszlavszkij iskolájáról.

amelyekkel meg akarnak tölteni. Erről egy szót sem szóltál nekünk, amikor megmagyaráztad, hogy miért jössz hozzánk a színházba.
A FILOZÓFUS El kell ismernem. Sajnálom, egészségetekre!
A DRAMATURG Őszintén szólva, inkább a te egészségedre innék. Mert hiszen eredetileg arról akartunk beszélgetni, hogyan elégíthetnénk ki *téged* a színházzal, nem pedig arról, hogyan elégülünk ki mi.
A SZÍNÉSZ Talán csak nem állítja azt, hogy ellenére van, ha renyhe kedélyét megmozgatjuk egy kissé? Szép, szép, ha elsősorban az érdekli, *amit* utánzunk, tudom, valóságbeli események, irántunk is csak ezek miatt érdeklődik; de hát mi módon utánozzuk neki a valóságbeli eseményeket, ha nem mozgósítjuk az érzelmeinket és indulatainkat is? Ha hidegen játszanának, elsőnek ő szaladna el. Hideg színjátszás egyébként nem is létezik. Kedélyünket minden, ami történik, felkavarja, hiszen ha nem így lenne, érzéktelenek volnánk.
A FILOZÓFUS Nekem igazán nincs kifogásom az érzelmek ellen. Elismerem, hogy az emberi együttélés eseményeinek ábrázolása, utánzása nélkülük nem jöhet létre, és hogy az utánzatoknak érzelmeket kell kelteniük. Csak annyit kérdezek, azt is önmagamtól, az utánzatoknak javukra vagy kárukra válnak-e a ti érzelmeitek és különösen az a törekvéstek, hogy sajátos érzelmeket keltsetek? Mert sajnos ki kell tartanom amellett, hogy engem a valóságos élet eseményei érdekelnek. Ezért még egyszer hangsúlyoznom kell, hogy betolakodónak és kívülállónak érzem magam ebben a házban, amely tele van alkalmatos és félelmetes szerkezetekkel, olyan valakinek, aki nem azért jött be ide, hogy kellemes érzelmeket érezzen, sőt, attól sem riadna vissza, hogy kellemetlen érzelmek támadjanak benne, mivelhogy egészen speciális érdeklődéssel jött, amelynek speciális voltát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Érdeklődésem speciális voltát annyira átérzem, hogy olyan em-

bernek tűnök föl magam előtt, aki, tegyük fel, sárgarézárusként felkeres egy zenekart, és nem trombitát, hanem csak sárgarezet akar vásárolni. A trombitás trombitája sárgaréz, de aligha akarná sárgaréznek eladni, a sárgaréz értéke szerint, azaz, ennyi meg ennyi font sárgaréznek. Így kutatok én itt az emberek közötti események után, amelyeket ti valami módon utánoztok, ha persze utánzataitoknak egészen más is a célja, mint hogy engem kielégítsenek. Világosan szólva, olyan eszközt keresek, hogy vele emberek között megtörtént dolgokat lehessen utánozni, mégpedig meghatározott célra. Hallom, ti foglalkoztok ilyen utánzatok készítésével, én tehát meg akarom állapítani, használhatom-e az effajta utánzatokat?

A DRAMATURG Egy keveset magam is érezni kezdek abból a kellemetlen érzésből, amelyre, mint mondtad, vártál. Hogy a te kissé száraz megjelölésedet használjam: az általunk itt készített utánzatok csakugyan speciális jellegűek, amennyiben speciális célt is követnek. Erről olvasható valami már Arisztotelész *Poétiká*-jában. Arisztotelész azt mondja a tragédiáról, hogy az valamely erkölcsileg komoly, önmagában lezárt, ilyen s ilyen hosszú cselekmény utánzó ábrázolása, megszépített nyelven, és hogy annak egyes fajtáit különböző részekre osztva alkalmazzák, nem elbeszélés útján, hanem cselekvő személyek révén adják elő, s hogy az a részvét és a félelem felkeltése által előidézi az ilyenfajta kedélyhangulatoktól való megtisztulást. Eszerint a te életből vett eseményeidnek utánzatairól van szó, s az utánzatok feladata az, hogy meghatározott módon hassanak a kedélyre. Amióta Arisztotelész ezt leírta, a színház gyakran változott, de ebben a tekintetben alig. Fel kell tételezni, hogy ha ebben a tekintetben megváltoznék, nem is lenne többé színház.

A FILOZÓFUS Úgy érted, hogy utánzataitokat nem lehet az általatok követett céloktól elválasztani?

A DRAMATURG Lehetetlen.

A FILOZÓFUS Nekem pedig a magam céljára van szükségem életből vett események utánzataira. Mit tegyünk tehát?

A DRAMATURG A céljuktól elválasztott utánzatokat nem merném többé színháznak nevezni.

A FILOZÓFUS Ezt esetleg nem is tartanám fontosnak. Ami így állna elő, nevezhetnénk másképp is, például szánhíznak.[22] *(Mind nevetnek.)* Valahogy így állna a dolog: én titeket művészeket egy művészietlen feladatra alkalmaználak. Nem találván máshol olyan embereket, akik gyakorlottak a cselekvő emberek utánzásának készségében, titeket alkalmazlak céljaim elérésére.

A DRAMATURG Miféle titokzatos célokról van szó?

A FILOZÓFUS *(nevet)* Ó, alig merem kimondani. Lehet, hogy banálisnak és prózainak találjátok. Azt gondoltam, hogy az utánzatokat egészen gyakorlati célokra lehetne felhasználni, egyszerűen arra, hogy megtaláljuk a viselkedés leghelyesebb módját. Tudjátok, olyanféle dolgot lehetne formálni belőlük, mint amilyen a fizika (amely mechanikus testekkel foglalkozik), és ezt azután valamilyen technikai eljárássá lehetne fejleszteni.

A DRAMATURG Szóval tudományos céljaid vannak! Ennek igazán semmi köze a művészethez.

A FILOZÓFUS *(izgatottan)* Természetes, hogy semmi. Hiszen azért nevezném csak szánhíznak.

A DRAMATURG Helyes, tehát megpróbáljuk követni a gondolatmenetedet. Valamit mi is profitálunk belőle, az bizonyos. Talán éppen ezen a szélsőséges módon jutunk majd hozzá néhány szemponthoz, hogy jó utánzatokat „állítsunk elő," ami a legfőbb törekvésünk, mert kipróbáltuk, hogy ábrázolásaink sokkal erősebb hatást érnek el, ha valószínű, amit ábrázolunk. Ki érezne részvétet egy féltékeny asszony iránt, ha azt állítjuk, hogy a férje a nagyanyjával csalja meg?

[22] Szójáték: Theater – Thaëter – színház – szánhíz.

A FILOZÓFUS Efféle haszonra persze, ha én alkalmazlak benneteket, csak úgy törekedhettek, hogy nekem abból ne legyen károm. Először is komolyan meg kellene vizsgálnom, milyen munkamódszerekhez szoktatok hozzá, hogy lássam, mit kellene rajtuk a nekem megfelelő utánzatok előállítása céljából változtatni.
A DRAMATURG Lehet, azt fogod megállapítani, hogy utánzataink nem is annyira alkalmatlanok a te céljaidra, még ha a régi módon „készítjük" is őket. Igazság szerint egyáltalán nem látom be, miért ne juthatna a közönség a mi színházainkban gyakorlati tanulságokhoz is.

A FILOZÓFUS Tudnotok kell, hogy engem telhetetlen kíváncsiság emészt az emberek iránt; nem láthatok eleget belőlük, nem hallhatok eleget felőlük. Hogyan érintkeznek egymással, hogyan ellenségeskednek, hogyan kötnek barátságot, hogy árulnak hagymát, terveznek háborút, kötnek házasságot, készítenek posztóruhákat, hogyan hoznak hamis pénzt forgalomba, szednek krumplit, figyelik a csillagokat, hogyan csalják, részesítik előnyben, oktatják, szipolyozzák, értékelik, csonkítják meg vagy támogatják egymást, hogyan tartanak gyűléseket, alapítanak egyesületeket, fognak össze. Tudni akarom, hogy miként jönnek létre és jutnak zátonyra vállalkozásaik, és felismerni törekszem bennük néhány törvényszerűséget, amelyek képessé tesznek arra, hogy előre megmondjam az elkövetkezőket. Mert először magamnak teszem föl a kérdést, hogyan viselkedjem, hogy zöldágra vergődjem, és lehetőleg boldog legyek, és ez természetesen attól is függ, hogyan viselkednek a többiek, úgyhogy ez is nagyon érdekel, különösen a lehetőségek, miként tudok hatni rájuk.
A DRAMATURG Remélem, itt közöttünk megsütheted a magad pecsenyéjét.

A FILOZÓFUS Igen is, nem is. Bevallom, éppen ezért akartam beszélni veletek. Elég szerencsétlen a helyzetem közöttetek.
A DRAMATURG Hogyan? Hát nem láthatsz nálunk eleget?
A FILOZÓFUS Dehogynem, eleget látok. Nem ez a baj.
A DRAMATURG Vagy talán olyasmit is látsz, amit véleményed szerint nem ábrázolunk helyesen?
A FILOZÓFUS Látok olyasmit is, amiről az a véleményem, hogy helyesen ábrázoljátok. Azt hiszem, az a hiba, hogy nem tudom világosan megkülönböztetni a munkátokban a helyeset a hamistól. Még ugyanis nem mondtam el magamról mindent. A kíváncsiságon kívül van még egy másik szenvedélyem is. Éspedig a kötekedő hajlamom. Szeretek mindent, amit látok, gondosan megítélni, és, ahogy mondani szokás, hozzáadni a magam borsát. Élvezem a kételkedést. Mint ahogy a szegények a garast, tízszer is megforgatom a kezemben az emberek nyilatkozatait, tetteit. És ti nem adtok mozgásteret a kételkedésem számára, erről van szó.
A SZÍNÉSZ Vagy úgy, kritika!
A FILOZÓFUS Bocsánat, a lábára léptem valakinek?
A DRAMATURG Semmi kifogásunk az ésszerű kritika ellen. Kevés jut nekünk belőle.
A SZÍNÉSZ Légy nyugodt. Értem én: egy kis kritika mindig előkívánkozik.
A FILOZÓFUS Amint látom, nem vagytok éppen elragadtatva a szenvedélyeimtől. De biztosíthatlak benneteket, e pillanatban nem az a szándékom, hogy művészi munkátokat leszóljam. Csak az foglalkoztatott, hogy magyarázatát adjam nyugtalanságomnak, amely színházaitokban elfog, és egyben meg is foszt az élvezet túlnyomó részétől.
A SZÍNÉSZ Remélem, hogy a nyugtalanságod okát nemcsak mibennünk, hanem saját magadban is keresed.
A FILOZÓFUS Természetesen. E pontban kielégítő válaszokkal szolgálhatok nektek. Mindenekelőtt azonnal megtisztíthatjuk magunk

körül a levegőt, ha engem nem annyira az eljárás foglalkoztat majd, ahogyan ábrázoljátok a dolgokat, nem az, hogy helyesen vagy hamisan utánozzátok-e őket, hanem inkább maguk az utánzott dolgok. Mondjuk, hogy ti bemutatjátok egy gyilkosság utánzatát. Rajtam erre rögtön erőt vesz a kritikai szenvedély, és arra kényszerít, hogy felülvizsgáljam magát a gyilkosságot és annak minden részletét eleganciája, sajátos jellege stb. szempontjából.

A DRAMATURG És ezt nálunk nem teheted?

A FILOZÓFUS Nem! Nem engeditek. S ez azon a módon múlik, amellyel utánzataitokat, még a legjobbakat is, megrendezitek, és elém hozzátok. Egy időben szabadtéri előadásokat látogattam, és dohányoztam az előadás alatt. Tudjátok, hogy a dohányzó ember magatartása igen kedvező a megfigyelésre. Hátratámaszkodik, elgondolkodik, fesztelenül üldögél, s mintegy biztonságos helyről élvezi a dolgokat, csak úgy félig van bennük.

A DRAMATURG Na és, így jobban szemügyre tudtad venni őket?

A FILOZÓFUS Nem, mert kialudt a szivarom.

A SZÍNÉSZ Bravó! Kétszer is bravó! Egyik a színésznek, aki hatalmába tudott keríteni, a másik neked, mert mégsem vagy érzéketlen fabáb.

A FILOZÓFUS Megálljunk! Protestálnom kell. Nem találtam meg a számításomat. A kísérlet csütörtököt mondott.

A SZÍNÉSZ Szerencsére, kedvesem, szerencsére.

A FILOZÓFUS Én pedig kielégületlen voltam.

A SZÍNÉSZ Megmondjam, mikor éreztél volna kielégülést? Ha azok a fickók a színpadon nem értettek volna a mesterségükhöz, és nyomorúságosan játszottak volna.

A FILOZÓFUS Félek, hogy csakugyan így van.

A DRAMATURG Hogy érted ezt, hogy „félsz"?

A FILOZÓFUS Hát nem félelmetes az, hogy annál kevésbé elégülök én ki, minél jobban játsztok ti? Valósággal reménytelen.

A DRAMATURG *(a színészhez)* Ne veregess a vállára olyan fensőbbségesen! Tapasztalatom szerint sokan épp emiatt mondanak ellent az ésszerű megállapításoknak.

A FILOZÓFUS Való igaz, meglehetősen zsarnoki természetű vagy. A színpadról is mindig zsarnokoskodsz fölöttem. Úgy kell tennem, ahogy te akarod, és nem hagysz időt arra, hogy meggondoljam, úgy akarom-e, ahogy te.

A DRAMATURG Látod, most már úgy érzi, hogy a színpadról is vállon veregetik! Mit mondtam?

A FILOZÓFUS És nincs benne valóban valami? Gondoljátok csak meg. Egy néző azt mondja, úgy érzi, mintha vállon veregetnék. Átláttak rajta, megértették, jobban mint ő magamagát, titkos gyönyörökön érték, és kielégítették. Nincs ebben valami undorító?

A SZÍNÉSZ Most aztán elég! Ha az ember haragszik, nem tud jól vitatkozni. Kénytelen voltam már zsebre dugni a kezemet.

A FILOZÓFUS Ki mondja, hogy te, haraggal vagy harag nélkül, vitatkozni akarsz? A színpadon semmiképpen sem vitatkozol. Létrehozod a legkülönfélébb indulatokat, de vitára nem ingerelsz. Sőt, ki sem elégíted a vitatkozókedvet, ha történetesen megvan valakiben.

A DRAMATURG Ne mondj ellent azonnal. Kétségtelen, hogy a főtárgyról beszél.

A SZÍNÉSZ Persze, mindig a magáéról.

A SZÍNÉSZ Őszintén szólva, nem az róla a benyomásom, hogy igazi filozófus.

A DRAMATURG Indokolni is tudod?

A SZÍNÉSZ A filozófus arról elmélkedik, ami van. A művészet itt van, létezik. Tehát erről elmélkedik. A művészet olyan, amilyen, s a filozófus, ha van elég sütnivalója, megfejti, miért. Ezért filozófus.

A FILOZÓFUS Teljesen igazad van. Van ilyen filozófus. És van ilyen művészet is.
A SZÍNÉSZ Miféle művészet?
A FILOZÓFUS Amelyik olyan, amilyen, és ezzel kész.
A SZÍNÉSZ Vagy úgy, azaz, van még másféle művészet is. Amelyik nem olyan, amilyen, tehát amilyen nincs?
A FILOZÓFUS Lassan a testtel! Nem szoktad meg, hogy ne siess, de próbáld meg, kérlek.
A SZÍNÉSZ Megpróbálok elmélkedni. *(Elmélkedő testtartást vesz föl)*: Így kell?
A FILOZÓFUS *(hozzányúl a lábikrájához)* Nem jó, lazán az izmokat! Elmélkedésünket azzal kezdjük, hogy vallomást teszek. Én olyan filozófus vagyok, akinek az általad éppen az imént leírt filozofáláshoz nincs elég sütnivalója.
A SZÍNÉSZ Borulj a keblemre, és sírd ki magad!
A FILOZÓFUS Őszintén szólva előnyben részesíteném a barátnőnkét, de ott is inkább nevetnék, mint sírnék. De ami a filozófus és a sütnivaló kérdését illeti: néhány száz éve, hogy egyes filozófusok áttértek a természet fölfedezésére és megértésére, mások afelől kezdtek elmélkedni, vajon elég sütnivalójuk van-e ahhoz, hogy az egyház és más hatóságok vélekedéseit megértsék és megcáfolják. E vélekedések arra vonatkoztak, hogy minden így jó és törvényszerű, ahogy van. De a filozófusok kimerültek az ész bírálatában. Csakugyan nem volt bennük annyi sütni való vagy egyéb emészthető, hogy olyan hatalmas intézményeket, mint az egyház, legyőzzenek. Én ezzel szemben azon töröm a fejem, hogy általában hogyan lehetne több sütnivalóra szert tenni.
A SZÍNÉSZ *(nevet)* Sütnivalóról szólva én persze észre és nem emészthető ételre gondoltam.
A FILOZÓFUS Mély összefüggés van a kettő között: minél több a sütni való, annál több a sütnivaló.

AZ ELSŐ ÉJSZAKA TÖREDÉKEI

A NATURALIZMUS

A FILOZÓFUS Éppolyan vagyok, mint ti, mert a hideg nyugalom mögöttem, de előttem a viszály, és miután sosem vagyok képes arra, amit tudok, elmegyek én is a lebujokba, ahol a mámort mérik. Veszek magamnak egy kis világfelejtőt meg egy kis érdeklődést a világ iránt. Estére ugyanis teljes a zűrzavar bennem, mint a városban, ahol élek.

A SZÍNÉSZ Az ördögbe is, mi kifogásotok van a mámor ellen? És ha ellene vagytok, mit akartok a művészettel? A legócskább, legütődöttebb nyárspolgárból is kiütközik valami művészféle, ha ivott. A képzelete szárnyra kel. Szobájának vagy pálinkamérésének a falai leomlanak, különösen a negyedik, amelyről itt beszéltünk. Közönsége támad, és színpadra lép. A hordár ledobja a ráhalmozott terheket, s ő, akinek parancsoltak, fütyül a főnökére, mivel lázadónak érzi magát. Humorosnak találja a tízparancsolatot, s a tisztesség szoknyája alá nyúlkál. Bölcselkedni kezd, sír is talán. Igazságérzete többnyire nagyra dagad, s haragra lobban olyan dolgok miatt, amelyek nem őt érintik. Fölfedezi az ellene irányuló mechanizmusok humoros oldalát. Így fölébük kerül, ameddig csak áll a lábán. Röviden: minden szempontból emberibb lesz, és produkálni kezd.

A DRAMATURG A naturalista előadások azt az *illúziót* keltették, mintha valóságbeli helyen lett volna az ember.

A SZÍNÉSZ Egy szoba láttán úgy vélte a közönség, hogy érzi a ház mögött levő cseresznyéskert illatát, egy hajó belső terébe nézve érezni vélte a viharszél nyomását.

A DRAMATURG Hogy *csak* illúzióról volt szó, azt a naturalista darabok még szemléletesebben mutatták, mint a naturalista előadások. A darabírók persze éppúgy serénykedtek, az események elrendezésében, mint a nem-naturalisták. Éppúgy kombináltak, éppúgy kihagytak, összehoztak személyeket valószínűtlen helyeken, egyes történéseket vaskosabbá tettek, másokat finomítottak és így tovább. De mindjárt megtorpantak, ha felmerült az a veszély, hogy megsértik a realitás illúzióját.

A SZÍNÉSZ Oda akarsz kilyukadni, hogy csupán fokozati különbségről van szó, többé vagy kevésbé realisztikus ábrázolások között? De éppen a fokozati különbség a döntő!

A DRAMATURG Azt hiszem, annak az *illúziónak* a fokozati különbségéről van szó, hogy a realitással van dolgunk, és hasznot hajtóbbnak tartom ennek az illúziónak a feláldozását, ha cserébe olyan ábrázoláshoz juthatunk, amely többet ad magából a realitásból.

A SZÍNÉSZ Olyan ábrázoláshoz, mely elrendez, kombinál, kihagy, összevon, és közben mit sem törődik annak az illúziónak a fenntartásával, hogy a valósággal van dolgunk?

A FILOZÓFUS Azt mondja Bacon: a természet hamarabb megnyilatkozik a művészet kényszere alatt, mint ha szabadon magára hagyjuk.

A SZÍNÉSZ De azt talán észreveszitek, hogy ez esetben már csak a darabíróknak a természetről alkotott véleményével van dolgunk s nem magával a természettel?

A DRAMATURG Te pedig talán észreveszed, hogy a naturalista daraboknál sem volt másról szó, mint a darabírók véleményéről.

A korai naturalista drámaírást (Hauptmannra, Ibsenre, Tolsztojra, Strindbergre gondolok) egyenesen irányművészetnek csúfolták és joggal.

A DRAMATURG Sztanyiszlavszkij, aki egyébként sokat kísérletezett, és fantasztikus darabokat is színre vitt, fő műveit naturalista korszakában hozta létre. Művekről kell beszélni az ő esetében, mert mint ahogy az oroszoknál szokás, egyes előadásai ma már több mint harminc éve változatlanul futnak, noha már egészen más színészek játszanak bennük. Nos, az ő naturalista művei aprólékosan kidolgozott társadalomrajzok. Mint mélyről ásott talajminták, amiket botanikusok tanulmányozás céljából a vizsgálóasztalra helyeztek. A darabok cselekménye minimális, jóformán minden idő az állapotok rajzára jut, néhány egyén lelki életének részletes feltárása a cél, mindazonáltal a társadalomkutatók is megtalálják a számításukat. Amikor Sztanyiszlavszkij legtermékenyebb korszakában volt, kitört a forradalom. Színházát a legnagyobb tisztelettel kezelték. Húsz évvel a forradalom után ebben a színházban, mint valami múzeumban, még mindig tanulmányozni lehetett olyan társadalmi rétegek életmódját, amelyek közben letűntek a látóhatárról.

A FILOZÓFUS Miért beszélsz társadalomkutatókról? Csak azok tájékozódhattak ott a társadalom struktúrájáról, s nem valamennyi néző?

A DRAMATURG Szeretném ezt feltételezni. Sztanyiszlavszkij nem tudós volt, hanem művész, mégpedig korának egyik legnagyobbja.

A FILOZÓFUS Értem.

A DRAMATURG Neki a természetesség volt fontos, és így nála túlságosan is természetesnek tűnt minden, semhogy fennakadt volna valamin az ember, hogy maga járjon végére a dolognak. Nemde, általában nem szoktuk saját lakásunkat vagy étkezési szokásain-

kat sem megvizsgálni? Mindazonáltal, mondom neked, és ezen eltöprenghetsz: műveinek történeti értékük van, noha nem történész.

A FILOZÓFUS Azaz, ahogy látszik, történészek számára van történeti értékük.

A DRAMATURG Mintha nem érdekelne túlságosan.

A FILOZÓFUS Ó, bizonyára jó szolgálatot tesz némely társadalmi érdeklődésnek, de aligha a társadalomkutatás érdeklődésének, ámbár lehet ehhez az érdeklődéshez is közelíteni. Tudjátok, ha valaki leejt egy követ, még nem ábrázolta az esési törvényt, sőt, az sem, aki a kő esését csak pontosan leírja. Azt megengedem, hogy kijelentései nem mondanak ellent az igazságnak, de ennél többet akarunk; legalábbis én. Mintha, akárcsak a természet, egyszerűen annyit mondana: kérdezzetek! Ámde, akárcsak a természet, súlyos akadályokat gördít majd a kérdező útjába. És természetesen nem lesz olyan jó, mint maga a természet. A másolat, amelyet mechanikusan készítettek, és sok cél szolgálatába állítottak, mindenképpen csak pontatlan lehet. Bizonyos, hogy rövidítések találhatók majd a legtöbbet mondó helyeken, bizonyos, hogy csak felületesen készült a másolat. Az ilyen másolatok a kutatót többnyire ugyanúgy zavarba hozzák, mint a „pontosan" lefestett virágok. A képek tekintetében a nagyítóüvegek éppoly kevéssé segítenek tovább, mint bármely más kísérleti eszköz. Ennyit az értékükről mint a kutatás tárgyaiéról. A társadalomkutató itt is inkább az állapotokról formált véleményekben találja meg a maga hasznát, mintsem magukban az állapotokban. De számunkra a fődolog az, hogy ennek a fajta művészetnek kutatókra van szüksége, hogy eredményeket hozzon a minket érdeklő szempontból.

A DRAMATURG És mégis, a naturalista művekből nemegy társadalmi impulzus indult ki. Arra késztették a publikumot, hogy tarthatatlan állapotok egész sorát, ... — nos, hogy megérezze tarthatatlan voltukat. Ostorozták a nyilvános iskolák pedagógiáját, a női önállósági törekvések akadályozásának módját, a szexuális képmutatást és sok más egyebet.

A FILOZÓFUS Ez jól hangzik. Közéleti érdeklődése révén a színház nyilván szert tett iránta megnyilvánuló nagy közéleti érdeklődésre is.

A DRAMATURG Különös, de ez önfeláldozó tevékenysége révén nem sokat nyert a színház. Néhány bajt orvosoltak, vagy, gyakrabban, nagyobbal fedtek el. A darabok mindenkori állagának a kopása nagyon gyors volt, és sokszor kimutatták a színházi ábrázolás felületes voltát. Pedig a színház annyi mindent feláldozott: a költészetét mindenestül, és sokat a könnyedségéből is. Alakjai sekélyesek maradtak, cselekménye pedig banális. Művészi mélysége sem volt nagyobb a szociálisnál. Sztanyiszlavszkij művei közül a kevésbé behatóak és inkább leírók tovább fennmaradtak, és művésziebbnek, őszintén szólva szociálisan is jelentősebbnek hatottak. De ezek sem mutattak föl egyetlen nagy alakot sem, egyetlenegy mesét, amelyet a régiek meséi mellé lehetett volna állítani.

A DRAMATURG A naturalizmus nem tudta magát soká tartani. Azzal vádolták, hogy a politikusok számára sekélyes, a művészeknek pedig unalmas, ezért *realizmussá* alakult át. A realizmus kevésbé naturalisztikus, mint a naturalizmus, noha a naturalizmus nem számít kevésbé realisztikusnak a realizmusnál. A realizmus nem ad a realitásról teljességgel egzakt másolatokat, azaz, kerüli a valóságból vett dialógusok rövidítetlen visszaadását, és kevesebb súlyt vet arra, hogy az élettel minden további nélkül összetévesszék. Ehelyett mélyebben akarja megragadni a realitást.

A SZÍNÉSZ Magunk közt: se hús, se hal. Egyszerűen nem-naturális naturalizmus. Ha a kritikusokat realista mesterművekről faggatják, mindig naturalista műveket neveznek meg. Ha felhívjuk erre

a figyelmüket, akkor a drámaírók bizonyos önkényére utalnak, a „valóság" elrendezésére, a „visszaadás" torzításaira és így tovább. Ez csak azt mutatja, hogy pontos másolásra a naturalizmus sohasem törekedett, hanem csak azt a látszatot keltette, mintha pontosan másolna. A naturalistákkal úgy állt a helyzet, hogy előadásaikon azt hihette az ember, valami gyárba vagy uradalmi kertészetbe került. A valóságból annyit lehetett látni (és érezni is csak annyit), amennyit magán a tett helyén láthatott (és érezhetett) az ember, tehát nagyon keveset. Tompa feszültséget érzett, vagy hirtelen kitöréseket élt meg és így tovább, nem kapott tehát többet, mint a színházon kívül. Ezért iktatták be a naturalisták az úgynevezett *raisonneurt*, egy olyan személyt, aki hangot adott a drámaíró véleményének. A raisonneur leplezett, naturalizált kórus volt, semmi más. Feladatát nem ritkán maga a hős látta el, mivel különösen „mélyre" látott, és így is érzett, azaz, pontos tudomása volt a drámaíró titkos céljairól. Ha a néző az ő személyébe beleélte magát, érezte, hogyan lett „ura" a helyzetnek. Hogy azonban beleélhesse magát a hősbe, ez nem lehetett másmilyen, mint meglehetősen sematikus alak, kevés egyéni vonással, mert csak így tudta „fedni" sok néző lelkivilágát. Nem lehetett tehát realisztikus. Az ilyen hősű darabokat nevezték aztán realisztikusaknak, mivel e hősök valamit elárultak a realitásról, de azt nem-naturalisztikus módon.

A FILOZÓFUS De még ha gondolatban és érzelemben bele is helyezheti magát a néző az ilyen hősökbe, ezáltal még semmivel sem lesz inkább képes arra, hogy ura legyen a realitásnak. Nem leszek Napóleonná, ha beleélem magam az alakjába!

A SZÍNÉSZ Nem. De Napóleonnak érzed magad.

A DRAMATURG Látom, fel kell áldozni a realizmust is.

A FILOZÓFUS Erről szó sem volt, azt hiszem. Csak úgy tűnik, hogy az, amit realizmusnak neveztek, nem volt realizmus. Egyszerűen realisztikusnak jelentették ki azt, ami a realitásnak puszta fotografikus visszaadása volt. E definíció szerint a naturalizmus realisztikusabb volt, mint maga az úgynevezett realizmus. Ekkor azonban új elem került a dologba, tudniillik, úrrá lenni a realitáson. Ez felrobbantotta a naturalizmust, amelynek kizárólagos alapján eddig a realizmusról szó esett.

A DRAMATURG Hol van hát a hiba?

A FILOZÓFUS Azt az alakot (a hőst), akit az átélés útjára preparálnak, nem lehet realisztikusan ábrázolni, mert különben alkalmatlanná válik arra, hogy a néző beleélje magát. Ha realisztikusan ábrázolnók, akkor az eseményekkel együtt változnia kellene, ami az átélés szempontjából nagyon is változékonnyá tenné, látókörének korlátozottnak kellene lennie, következésképpen a hős szemszöge a nézőnek is túl csekély látókört biztosítana.

A DRAMATURG Szóval, a színpadon realizmus egyáltalán nem lehetséges!

A FILOZÓFUS Ezt nem állítom. A nehézség ott van, hogy a realitás felismertetése a színpadon az igazi realizmusnak még csak az egyik feladata. Ezenfelül át is kell látni a realitáson. Láthatókká kell válniuk a törvényeknek, amelyek az élet folyamatain uralkodnak. E törvények fotográfiákon nem láthatók. De akkor sem láthatók, ha a néző csak kölcsönveszi az egyik, e folyamatokba belevont személy szemét vagy szívét.

A DRAMATURG Másolatokról beszélünk. A naturalista másolatok a valóság bírálatához vezettek.
A FILOZÓFUS Hatástalan bírálatához.
A DRAMATURG Hogyan tudnánk hathatósat létrehozni?
A FILOZÓFUS A naturalista másolatokat rosszul csináltátok. Miközben ábrázoltatok, olyan álláspontot választottatok, mely a valódi kritikát megakadályozza. Ábrázolástok beleérzésre épít, s a beleérzők egyúttal berendezkednek a világban. Ti is meg a világ is: minden maradt, amilyen volt.

A DRAMATURG Nem állíthatod, hogy nem kapunk kritikát. Hát a bukások? A legorombítások!
A FILOZÓFUS Kaptok kritikát, ha nem tudjátok az illúziót előállítani. Úgy jártok, mint a hipnotizőr, ha nem sikerül a hipnózis. A médium kritizálja az almát, amely nem is alma, hanem citrom.
A DRAMATURG Inkább a citromot kellene kritizálnia?
A FILOZÓFUS Így van, de az azután csakugyan citrom legyen.

A DRAMATURG A te szemedben tehát valami barbár haditáncféléket adunk itt elő, mégpedig obskurus és obszcén kultuszok, lomha varázslatok, mágiák és feketemisék szolgálatában?

A SZÍNÉSZ A *Nóra* előadása mint feketemise! Az *Antigoné* barbár haditánc! A *Hamlet* mint lomha varázslat! Ez már igen!
A FILOZÓFUS Félreértettelek benneteket. Elismerem.
A SZÍNÉSZ Éspedig alaposan, barátom.
A FILOZÓFUS Alighanem azért, mert komolyan vettem, amit mondtatok, és nem láttam át, hogy kifejezéseiteket csak tréfából használjátok.
A DRAMATURG E mögött megint mi van? Miféle kifejezéseket?
A FILOZÓFUS Hogy például ti „az ige szolgái" vagytok, a művészet „templomát" állítjátok föl, a néző „megigézve" üljön ott, hogy amit adtok, abban „valami isteni" van és így tovább. Csakugyan azt hittem, hogy valamely ősi kultuszt kívántok fenntartani.
A DRAMATURG Ezek kifejezési módok. Csak annyit jelentenek, hogy komolyan vesszük a dolgunkat.
A SZÍNÉSZ Elhatárolnak bennünket a vásár zsivajától, az olcsó szórakozástól és így tovább.
A FILOZÓFUS Természetesen nem estem volna a csapdátokba, ha nem láttam volna színházaitokban ténylegesen „megigézett" nézőket. Vedd példának a mai estét! Amikor Lear királyod elátkozta a leányait, egy kopasz fejű úr ott mellettem oly természetellenes módon kezdett szuszogni, hogy szinte csodálkoztam: ha már ennyire beleélte magát abba a varázslatos művészetbe, ahogyan az őrjöngést ábrázoltad, miért nem habzott mindjárt a szája is?
A SZÍNÉSZNŐ Pedig más estén volt már jobb is.
A DRAMATURG Amikor a darabírók sok lelki élettel telített, hosszú, nyugalmas felvonásokat kezdtek építeni, az optikusok pedig jó látcsöveket szállítani, egyszerre föllendült a mimika. Ettől kezdve sok minden történt az arcokon, a lélek tükrévé lettek, és ezért lehetőleg nyugton kellett őket tartani, úgyhogy a taglejtés háttérbe szorult. Minden az érzelmek kedvéért történt, a test csak a lélek tartóedényének számított. A mimika estéről estére válto-

zott, nem lehetett garantálni, sok minden volt befolyással rá. Még kevésbé lehetett megszervezni a gesztusokat, szerepük alig volt nagyobb, mint amilyen a zenekar muzsikusainál jutott nekik, akik játék közben szintén alkalmaznak különféle gesztusokat. A színészek improvizáltak, vagy arra törekedtek, hogy ezt a látszatot keltsék. Az orosz iskola sajátos gyakorlatokat dolgozott ki, amelyeknek – rendeltetésük szerint – a színészt képessé kellett tenniük arra, hogy a darab egész menete folyamán ébren tudja tartani az improvizálás szellemét. Mindamellett a színészek megjegyeztek bizonyos hangárnyalatokat vagy kifejezéseket, amelyek egyszer már sikerültek nekik, és egyúttal „igazolták", azaz, indokokkal támogatták, elemezték, melléknevekkel látták el ezeket.

A SZÍNÉSZ Sztanyiszlavszkij rendszere arra törekszik, hogy a valóságon keresztül megnyerje a színpad számára az igazságot.
A FILOZÓFUS Így hallottam én is. De a másolatok, amiket láttam, csalódást keltettek bennem.
A SZÍNÉSZ Talán rossz másolatok voltak.
A FILOZÓFUS Ítélj magad! Nekem az volt a benyomásom, arra megy ki az egész, hogy a mesterségesen előállított szemfényvesztést emeljétek az igazság legmagasabb fokára.

A SZÍNÉSZ Nem bírom a moralizálást! Tükröt tartani a hatalmasok elé! Mintha nem tetszenének benne önmaguknak úgy, amint vannak! És mint hogyha a gyilkosok, tolvajok és uzsorások – ahogy már megmondta egy tizenhetedik századi fizikus – csak azért gyilkolnának, lopnának, uzsoráskodnának, mert nem tudják, milyen csúnya dolog az. Az elnyomottakat meg arra kérjük, hogy az isten szerelmére, érezzenek végre részvétet önmaguk iránt! Savanykás ital ez, verejték és könny! A nyilvános illemhelyek túl kicsinyek, a szegényházakban füstöl a kályha, a miniszterek hadiipari részvényeket, a plébánosok nemi szervet tartanak tulajdonukban. És nekem föl kell lépnem mindezek ellen?
A SZÍNÉSZNŐ Ötvenszer alakítottam egy bankigazgató feleségét, akit a férje játékbabává akart silányítani. Kiálltam azért, hogy a nőknek is lehessen hivatásuk, és részt vehessenek az általános hajtóvadászatban mint vadászok, űzött vadak vagy mindkét minőségben. Az utolsó előadások előtt le kellett innom magam, hogy még el tudjam mondani ezt az izét.
A SZÍNÉSZ Egy másik darabban kipumpoltam a sofőrömtől az ő munka nélküli testvére nadrágját, és velős beszédeket intéztem a proletariátushoz. Bölcs Náthán kaftánjában nem voltam olyan fennkölt, mint ebben a nadrágban. Rámutattam arra, hogy megállna minden kerék, ha így akarná a proletariátus erős karja. Abban az időpontban millió munkás sétált munka nélkül. Állt minden kerék, ámbár erős karjuk bizony nem akarta ezt.

[A TUDATLANSÁGRÓL]

A FILOZÓFUS BESZÉDÉBŐL A SZÍNÉSZEKHEZ SOKUK TUDATLANSÁGÁRÓL

A FILOZÓFUS Hadd mondjam el nektek, hogy sok-sok szenvedő és veszélyeztetett nem ismeri szenvedésének és veszélyeztetettségének az okát. Közülük nem kevesen mégis ismerik. Ezek közül ismét nem kevesen, sőt, számosan ismerik kínzóik módszereit is. De a kínzók félreállításának módszereit már nem látják annyian. A kínzók félreállítása csak akkor következhetik be, ha elegendő ember ismeri szenvedésének és veszélyeztetettségének az okát, a pontosabb eljárásokat és módszereket a kínzók félreállítására. A dolog tehát azon múlik, hogy minél többeknek közvetítsük ezeket az ismereteket. Bármilyen eszközöket választunk, nem könnyű a feladat. Ma veletek, színházi emberekkel, arról szeretnék beszélni, mit tehetnétek ti.

A FILOZÓFUS Sajnos eléggé homályos képzeteink vannak arról, hogy miképpen hatnak a cselekedeteink, és azt is csak ritkán tudjuk, miért cselekedjük őket. A tudomány e területen keveset tesz azért, hogy legyőzze az előítéleteket. Még mindig oly kérdéses főmotívumokat emlegetnek, mint a kapzsiság, a becsvágy, a harag, a féltékenység, a gyávaság és így tovább. Ha már megtörtént dolgokra tekintünk vissza, akkor – úgy véljük – bizonyos számításokat állapíthatunk meg, akkori helyzetünk megítélését, terveket, akadályok észrevételét, melyeknek elhárítása nem állt hatalmunkban. De a számításokat tulajdonképpen nem végeztük el, csak akkori cselekedeteinkből következtetünk rájuk. Csak halványan érezzük döntéseinkben minden oldalú függőségünket. Valamiképpen összefügg minden, ezt érezzük, de nem tudjuk, miként. A sokaságot ezért a kenyér ára, a hadüzenet, a munkanélküliség természeti csapásként éri, mint a földrengés vagy az árvíz. E természeti csapások, sokáig úgy látszott, az embereknek csak egy részét, vagy az egyént szokásainak csupán kis részében érintik. Csak későn mutatkozott meg, hogy a mindennapi élet nem mindennapira változott, éspedig mindenki élete. Valamit abbahagytak, valamit rosszul csináltak. Széles rétegek érdekeit fenyegette veszély, anélkül hogy e széles rétegek érdekszövetséget kötöttek volna dolgaik elintézésére.

A FILOZÓFUS Hogy az emberek oly keveset tudnak önmagukról, azt annak kell tulajdonítani, hogy oly kevés hasznát veszik a természetről szerzett ismereteiknek. Tudják, miért esik az eldobott kő úgy és nem másként, de hogy miért cselekszik az ember, aki dobja, úgy és nem másként, azt már nem tudják. Tehát hamarosan kiismerik a földrengést, de nem azt, ami bennük működik. Valahányszor eltávozom erről a szigetről, félek, hogy a hajó esetleg elsüllyed a viharban. De tulajdonképpen nem a tengertől félek, hanem azoktól, akik esetleg kihalásznak.

A FILOZÓFUS Mivel manapság az ember óriási szövetségekben él, és ezektől függ mindenben, s egyúttal mindig egyszerre több szövetségben él, mindenüvé csupán nagy kerülővel juthat el, ha valamit el akar érni. Csak látszólag nem függ már a döntéseitől semmi. A valóságban a döntés csupán nehezebbé vált.

A FILOZÓFUS A régiek abban látták a tragédia célját, hogy félelmet és részvétet keltsen. Ez a cél jó lenne most is, ha félelmen az emberek félelmét, részvéten pedig az emberekkel való együttérzést értenénk, és ha a színház abban segítene, hogy megszüntessük az olyan emberi viszonylatokat, amelyek az egymástól való félelmet és az egymás iránti részvétet szükségessé teszik. Mert az embernek az ember lett a sorsa.

A FILOZÓFUS Úgy tűnik, hogy nagyon sok tragédia oka kívül esik azoknak a hatókörén, akik elszenvedik.
A DRAMATURG Úgy tűnik?
A FILOZÓFUS Természetesen csak úgy tűnik. Emberi dolog nem eshetik kívül az emberek hatókörén, és e tragédiák okai emberiek.
A DRAMATURG Még ha úgy volna is, a tragédia szempontjából ez sem jelentene semmi különbséget. Azelőtt az ellenfelek egymással szemben megjelentek a színpadon. Hogyan legyen most? Egy chicagói ember működésbe hoz egy készüléket, és ez szétzúz tizenkét vagy tizenkétezer embert Írországban.
A FILOZÓFUS Tehát a készüléknek kétségkívül Írországig kell elhatnia. Az ellenfelek felléphetnek egymással szemben a színpadon. Persze ennek a technikájában is sok változásnak kell bekövetkeznie. Sok, régebben fontos emberi tulajdonság és szenvedély vált jelentéktelenné. Mások léptek a helyükbe. Mindenesetre az egyéneken túl, az egymással küzdő, nagy szövetségekre vetett pillantás nélkül ma már keveset lehet megismerni.

A FILOZÓFUS A nézők tanulságára nem elég, ha egy esemény éppen csak megesik. Ha csupán látják, még nem értették meg.
A DRAMATURG Tehát kommentárra tartanál igényt?

A FILOZÓFUS Úgy van, vagy valamely magyarázó elemre az ábrázolásban.
A DRAMATURG És hogy állunk az élményből szerzett tanulsággal? Hiszen a színházban nem csak látunk, hanem át is éljük, amit látunk. Van ennél jobb módja a tanulásnak?
A FILOZÓFUS Meg kellene vizsgálnunk, hogyan lehet az élményből tanulni, anélkül hogy magyarázó elemek is belekeveredjenek. Először is sok olyan momentum van, amely az élményből való tanulást, azaz, okosodást akadályozza, például, ha a helyzet nagyon is lassan változik, észrevétlenül, ahogy mondani szokás. Vagy ha más egyidejű események szétszórják a figyelmet. Vagy ha olyan eseményekben keresik az okokat, amelyekben nincsen. Vagy ha az élmény részeseinek makacs előítéletei vannak.
A DRAMATURG Nem lehetséges az, hogy bizonyos élmények hatására megszabadul ezektől?
A FILOZÓFUS Csak akkor, ha gondolkodott felőlük. De még akkor is beleütközhet az említett akadályokba.
A DRAMATURG De hát nem a saját tevékenység a legjobb iskola?
A FILOZÓFUS A színház által közvetített élmény nem öntevékenység. És helytelenül jár el az, aki az élményt kísérletnek tekinti, és részesülni akar általa mindazokban az előnyökben, amelyeket csak a kísérlet adhat. Óriási különbség van az élmény és a kísérlet között.
A SZÍNÉSZ Arra kérlek, el ne magyarázd a különbséget! Magam is tudom.
A DRAMATURG És mi a véleményed a közvetlenül átvihető kedélymozgásokról? Például arról, hogy undorító cselekvések undort váltanak ki, vagy hogy az undor átélése hevesebbé teszi a saját undorunkat?
A FILOZÓFUS Az az eset, hogy undorító események *(ábrázolásban)* undort keltenek, nem tartozik ide mindaddig, amíg, mint ahogy a színházban történik, az undort nem valamely színpadi személy

fejezi ki, intenzíven és mintegy fertőző módon. Ekkor érvényes rá az újabb fiziológia néhány tapasztalata. Ismeritek a fiziológus Pavlov kísérletét a kutyákkal?

A SZÍNÉSZ Ki vele, ez legalább kézzelfoghatónak ígérkezik.

A FILOZÓFUS Persze, csak példának fogható fel. Az emberek nem kutyák, noha meglátjátok, hogy ti a színházban úgy bántok velük. Pavlov húst vetett a kutyák elé, és közben megütött egy harangot. Mérte a kutyák nyálkiválasztását, amely a hús láttára bekövetkezett. Azután úgy ütötte meg a harangot, hogy nem adott húst. A mérés kimutatta, hogy a kutyák akkor is nyálat választottak ki. Nyáluk a hús megemésztéséhez, nem pedig a harangütés elviseléséhez volt szükséges, és mégis összefutott a szájukban.

A DRAMATURG Tanulság?

A FILOZÓFUS Nézőitek igen komplex, sokrétű, gazdag események élményében részesülnek, amelyek hasonlítanak Pavlov kutyáinak élményeihez: harangcsengés közben etetitek őket. Elképzelhető, hogy az itt célba vett reakciók fellépnek azután valóságos életbeli eseményekkel kapcsolatban is, amelyek az általatok nyújtott élményeknek csak bizonyos elemeit, esetleg a járulékos elemeit tartalmazzák. Ez esetben beteggé tettétek a nézőt, mint Pavlov a kutyáit. De az életben magában sincs másként. Valódi események megélése közben is áldozatul esnek az emberek effajta megtévesztésnek: hamis tanulságokat vonnak le belőlük.

A SZÍNÉSZNŐ Sztárunk példáért esedezik.

A FILOZÓFUS Sok kispolgár úgy reagál a forradalomra, mintha az csak kirakatüvegeik betörését jelentené.

A DRAMATURG Ebben van valami. Emlékszem, egyszer bemutattunk egy darabot a párizsi Kommünről. Népcsődületet ábrázoltunk. Előbb realisztikusan beleiktattuk egy bolt szétverését. Azután mégis elhagytuk ezt, mert nem akartuk a Kommünt a kis boltosok ellenségének beállítani. A jelenet nagyon valószerűtlenné vált.

A SZÍNÉSZ Rossz a példa. Teljesen elég lett volna a boltost mutatni be úgy, mint akit ez a „kísérő körülmény” hidegen hagy.

A DRAMATURG Ostobaság. Egyetlen boltos sem érzett volna vele.

A FILOZÓFUS Én is attól félek. Helyesebb, ha az effajta realisztikus vonásokat törlitek.

MI ÉRDEKLI A SZÍNHÁZBAN A FILOZÓFUST?

A DRAMATURG Diderot, a nagy forradalmár dramaturg azt mondta, a színház szórakoztasson és tanítson. Azt hiszem, te az előbbit törölnéd.
A FILOZÓFUS Ti a másodikat töröltétek. Szórakoztatástok nem jár semmiféle tanulsággal. Lássuk, nem szórakoztatnak-e viszont az általam kínált tanulságok.

A FILOZÓFUS A tudomány minden területen keresi a kísérletezés vagy a plasztikus problémaábrázolás lehetőségét. Olyan modelleket készítenek, amelyek bemutatják a csillagok mozgását, ravasz szerkesztmények segítségével mutatják be a gázok viselkedését. Emberekkel is kísérleteznek. Itt azonban igen korlátozottak a demonstráció lehetőségei. Nos, én azt gondoltam, hogy felhasználhatnánk az emberek utánzásának művészetét, a tieteket, effajta demonstrációra. Utánozni lehetne például az emberek társadalmi együttéléséből vett olyan eseményeket, amelyek magyarázatra szorulnak, úgyhogy a pusztán plasztikus bemutatással szemben bizonyos gyakorlatilag értékesíthető ismeretekhez lehetne jutni.

A DRAMATURG Gyanítom, hogy demonstrációkat nem lehet csak úgy találomra rendezni. Szükség van valamilyen irányra, fontosak a szempontok, amelyek szerint az eseményeket kiválasztjuk, de legalábbis előzetes feltevések kellenek. Hogy áll ez a dolog?
A FILOZÓFUS Van egy tudomány, amelynek az emberek társadalmi együttélése a tárgya. Az ok és a hatás törvényéről e területen ismerek egy nagy elméletet. Szempontjainkat ebből vehetjük.
A DRAMATURG A marxista tanokra gondolsz?
A FILOZÓFUS Azokra, de egyetlen korlátozással. Ez a tan ugyanis főként a nagy tömegek viselkedésével foglalkozik. Az e tudomány által megállapított törvények az emberek igen nagy egységeinek mozgására érvényesek, és ha az egyén helyzetéről e nagy egységekben lényegbevágó dolgokat mondanak is ki, ez épp az egyénnek a tömegekhez viszonyított helyzetére vonatkozik a leggyakrabban. A mi demonstrációink azonban inkább az egyének egymás közötti viselkedésével foglalkoznának. Mégis, e tan főtételei az egyének megítélése szempontjából nagyon is termékenyek, így az a tétel, hogy az emberek tudata társadalmi létüktől függ, ami közmegegyezés szerint úgy értendő, hogy a társadalmi lét állandó változásban van, és így a tudatot is állandóan változtatja. Egész sereg megrögződött tétel viszont érvényét veszti, mint például az, hogy „Pénz beszél, kutya ugat" vagy „A politika urak dolga", vagy „1=1". Ezeket nem pótolják ellenkező előjelű, de éppoly megrögződött tételekkel.

A FILOZÓFUS FEJTEGETÉSEI A MARXIZMUSRÓL

A FILOZÓFUS Fontos számotokra, hogy felismerjétek a különbséget a világ egy meghatározott szemléletét javasló marxizmus és aközött, amit közönségesen világnézetnek neveznek. A marxista tanítás felállítja a szemlélet bizonyos módszereit, kritériumait. Ezeknek segítségével eljut a jelenségek bizonyos megítéléséhez, a gyakorlatra vonatkozó előzetes megállapításokhoz és útmutatásokhoz. A valóságba beleavatkozó gondolkodásra tanít, amenynyire a valóság enged a társadalmi beavatkozásnak. Bírálja az

emberi gyakorlatot, és bíráltatja magát az emberi gyakorlat által. A tulajdonképpeni világnézet ezzel szemben a világról alkotott kép, annak vélt tudása, hogy mi hogyan történik; kialakításához többnyire valamilyen eszmény adja a mintát. Számotokra e különbség, amelyről máskor még tájékozódhattok, nagyon fontos, mert az eseményekről készített utánzataitokat a világért sem szabad illusztrációknak szánnotok, netalán a marxisták által felállított tételekhez, amelyekből, mint említettem, sok van. Mindent meg kell vizsgálnotok, be kell bizonyítanotok. A benneteket foglalkoztató eseményeket csak más események révén tisztázhatjátok.

A DRAMATURG Mondj példát!

A FILOZÓFUS Vegyük a német költő, Schiller *Wallenstein* című darabját, amelyben egy hadvezér elárulja az uralkodóját. E darabban nem az események során bizonyul be, hogy az árulás szükségszerűen vezet az áruló erkölcsi és fizikai megsemmisüléséhez, hanem éppen e föltevésből indul ki az egész. Árulás alapján, véli Schiller, nem állhat fönn a világ, de ezt nem bizonyítja be. Nem is tudná bebizonyítani, mert akkor nem volna világ. De az a véleménye, nem lenne szép olyan világban élni, ahol árulás történhetik. Ámde ezt sem bizonyítja be.

A DRAMATURG Mit tenne egy marxista?

A FILOZÓFUS Az esetet mint történeti esetet ábrázolná, az okokat a korból venné, s a következményeket a korban mutatná be.

A DRAMATURG És az erkölcsi kérdés?

A FILOZÓFUS Az erkölcsi kérdést ugyancsak történeti kérdésként kezelné. Megfigyelné, mi a haszna egy meghatározott erkölcsi rendszernek egy meghatározott társadalmi renden belül, hogyan funkcionál, aztán az események megfelelő elrendezése révén tisztán szemlélhetővé tenné.

A DRAMATURG Tehát bírálná Wallenstein erkölcsi nézeteit?

A FILOZÓFUS Igen.

A DRAMATURG Milyen álláspontról?

A FILOZÓFUS Nem a saját erkölcsi álláspontjáról.

A DRAMATURG Mindazonáltal bajosan hiszem, hogy a régi darabokon, amelyek csakugyan csupán néhány, a valóságra utaló célzás és reminiszcencia segítségével akarnak indulatot kelteni, vagy éppen magukon a naturalistákon tudnánk elsajátítani az új ábrázolási módot. Talán az igazságszolgáltatás krónikáiból kellene valódi eseteket elővennünk, és ezeket betanulnunk. Vagy ismert regényeket átalakítanunk. Vagy történelmi eseményeket kellene, karikaturisták módjára, mindennapi eseményeknek ábrázolnunk.

A SZÍNÉSZ Mi színészek teljességgel a daraboktól függünk, amelyeket eljátszatnak velünk. Mi nem a te „eseményeidet" látjuk, és nem azokat utánozzuk azután a színpadon. Tehát előbb új darabokat kell kapnunk, hogy az általad kívánt ábrázolás egyáltalán lehetővé váljék.

A FILOZÓFUS Ez józszerével azt jelentené, hogy Szent Sohanapjáig várhatnátok. Javaslom, hogy ne a darabépítésről beszéljünk, legalábbis egyelőre ne. Darabíróitok nagyjában és egészében úgy szokták megnyesni az életből vett eseményeket, amelyek az életben is elegendő érdeklődést keltenének, hogy hassanak a színpadon. Még ha kitalálnak is, az egészen fantasztikus daraboktól eltekintve, olyasmit találnak ki, ami életből vett eseménynek látszik. Amit tennetek kellene, csak annyi: vegyétek komolyan magukat az eseményeket, azt pedig, ahogy a darabírók felhasználják őket, inkább félvállról. Hiszen magyarázataikat részben törölhetitek, részben újakat iktathattok be helyettük, röviden: nyersanyagnak használhatjátok a darabot. Én pedig előre is feltételezem, hogy csak olyan darabot választotok ki, amelynek eseményei elegendőképpen közérdekűek.

A SZÍNÉSZ Hát a költemény értelme, a költő megszentelt szava, a stílus, az atmoszféra?
A FILOZÓFUS Ó, az én számomra a költő szándéka csak annyira közérdekű, amennyire a köz érdekeit szolgálja. Legyen szent a szava, ha az a helyes felelet a nép kérdésére, a stílus ugyanis a ti ízlésetektől függ, az atmoszféra pedig legyen tiszta, a költő szándéka szerint vagy annak ellenére. Ha az ragaszkodott a közérdekhez és az igazsághoz, kövessétek, ha nem, javítsátok ki!
A DRAMATURG Nem tudom, beszélhet-e így kulturált ember!
A FILOZÓFUS Ember mindenesetre; remélem. Vannak korok, amikor döntenie kell, hogy kulturált vagy emberi akar-e lenni az ember. És minek követni azt a rossz szokást, hogy kulturáltnak csak azokat nevezzük, akik értenek a szép ruhák viseléséhez, nem pedig azokat, akik szép ruhák készítéséhez értenek?

A SZÍNÉSZ Látjátok, attól fél, hogy szándékos pimaszságát szeretetreméltóságnak nézzük. Mit gondoltok, mit szólt volna Gauguin, a festő, ha valaki csak azért tekintette volna meg Tahitiben festett képeit, mert Tahiti szigete érdekelte, mondjuk, a gumikereskedelem miatt? Elvárhatta, hogy a szemlélőt ő maga, Gauguin vagy legalábbis általában a művészet érdekelje.
A FILOZÓFUS És akit Tahiti szigete érdekel?
A SZÍNÉSZ Annak fölösleges Gauguin műalkotásaihoz fordulnia.
A FILOZÓFUS És ha más tényanyag nem áll rendelkezésére? Tegyük föl, hogy a szemlélő nem számokra, nem száraz tényálladékokra kíváncsi, hanem általános benyomást akar szerezni, például tudni akarja, milyen ott az élet. A gumikereskedelem egymagában nem hoz létre valóban mély és sokoldalú érdeklődést egy sziget, például Tahiti iránt, én pedig megmondtam, hogy valóban, tehát mélyen és minden vonatkozásában érdeklődöm az iránt a tárgy iránt, amelyet utánoztok.

A DRAMATURG Gauguin mégis csak hamis tudósító volna. Kevéssel szolgálná az érdeklődő célját.
A FILOZÓFUS Lehet. Hiszen nem ezt tartotta szem előtt. De képes lenne helyesen is tudósítani?
A DRAMATURG Talán.
A SZÍNÉSZ Ha feláldozná művészi céljait.
A DRAMATURG Erre nem lenne okvetlenül szükség. Lényegében mint művész is vállalhatná azt a feladatot, melyet barátunk szabott ki rá. Rémlik nekem, hogy Holbein megfestette VIII. Henrik számára egy olyan hölgy portréját, akit a király feleségül akart venni, de nem ismert.
A SZÍNÉSZ Látom, amint fest. Körülötte az udvari nép. *(Eljátssza amit mond.)* „Maestro, Maestro! Hát nem látja, hogy a felséges asszony ajkai oly üdék, oly érzékiek, mint..." és így tovább. „Ne tűrje, felséged, hogy az ajkait bujára fesse! Gondoljon a ködös Anglia klímájára!" „Különben is keskenyek, keskenyek! Ne merészelje félrevezetni a királyt!" „Őfelsége azt akarja tudni, milyen a hölgy jelleme; már tapasztalt egyet s mást. Nem csak azt akarja tudni: vonzza-e őt a hölgy, hanem azt is, vonz-e másokat?" „A legnagyobb baj, hogy azt, ami hátul van, nem láthatja." „A homloka túl magas!" „Ne feledje, Maestro, hogy a nagypolitikába ártja magát! Szíveskedjék az ecsetjére, Franciaország érdekében, kissé több szürkét rakni!"
A SZÍNÉSZNŐ És a házasság? Létrejött?
A FILOZÓFUS Erről nem szól a művészettörténet. Az esztéták, akik írták, ebben a művészetben nem voltak jártasak. Barátnőnk jobban értett volna hozzá, mint a kérdése is mutatja.
A SZÍNÉSZNŐ A hölgy halott, és királyi kérője ugyancsak elporladt már. Holbein portréja azonban nem vesztette értelmét ma sem, noha szó sincs már a házasságról, a politikáról!
A DRAMATURG Lehetséges, hogy a képbe valami egészen sajátos,

még ma is észlelhető minőség került. Sok fontos dolgot kellett egy asszonyról elmondania, ami még ma sem érdektelen.

A FILOZÓFUS Eltértünk a tárgytól, barátaim. Nekem elég, ha megállapítom, hogy a portré műalkotás lett. Az ügynek ezt a vonatkozását hihetően mindenki elismeri.

A SZÍNÉSZ A megbízás pusztán alkalmat adott Holbeinnek arra, hogy gyakorolja a művészetét.

A DRAMATURG Művész volta azonban alkalom volt a király számára, hogy olyan szolgálatra használja föl, amilyenre szüksége volt.

A SZÍNÉSZ *(feláll)* Barátunk nem tekinthető nézőnek.

A SZÍNÉSZNŐ Hogy érted ezt?

A SZÍNÉSZ Nincs érzéke a művészethez. Közöttünk nincs helye. A művészet szempontjából nyomorék, szerencsétlen ember, akinek születésétől fogva hiányzik egy érzéke: a művészi érzék. Egyebekben lehet rendkívül tiszteletreméltó. Ha azt kell kiókumlálni esik-e vagy havazik, hogy Hinz jó ember-e, és képes-e gondolkodni Kunz satöbbi, satöbbi, lehet rá számítani, miért ne! De a művészetből egy mukkot sem ért, sőt, többet mondok: nem is akarja a művészetet, undorodik tőle, inkább kiirtaná. Most már átlátok rajta. Az a kövér ember ő ott a földszinten, azért jött a színházba, hogy egy üzletfelével találkozzék. S ha én a színpadon a „lenni, vagy nem lenni" miatt kiontom a szívem vérét, látom a halszemét, amint a parókámra mered, s amikor megindul ellenem a dunsinani erdő, látom, hogy azt szimatolja, hogy csinálják ezt. Esküszöm, a cirkusz a tetőpont, ameddig fel tud emelkedni. Egy kétfejű borjú még leginkább mozgásba hozza a fantáziáját. Halálugrás ötméteres magasságból: ez számára a művészet legfőbb tartalma. Ez ugyebár, nehéz dolog? Ezt nem tudná megcsinálni, ez már művészet, ugye?

A FILOZÓFUS Hát ha már ennyire faggat, be kell vallanom, hogy egy ötméteres magasságból tett ugrás tényleg érdekel. Hiba ez? De érdekel még az egyfejű borjú is.

A SZÍNÉSZ Minden bizonnyal! Csak valódi legyen, igazi borjú és nem utánzott, ugyebár! Maga a borjú, viszonya a környezetéhez, különös tekintettel az élelmezésére. Uram, ön rossz helyre jött!

A FILOZÓFUS De biztosíthatom, én láttam önt is valami ugráshoz hasonlót művelni, és nagyon érdekelt. Ön is tud olyasmit, amit én nem tudok. És azt hiszem, van annyi művészi érzékem, mint a legtöbb embernek, ezt megállapíthattam, részben elégtétellel, részben aggodalommal.

A SZÍNÉSZ Kibúvó! Csűrés-csavarás! Ám megmondom, mit ért ön művészeten. Kópiák készítésének a művészetét, kópiákat arról, amit valóságnak nevez. Uram, a művészet maga valóság! A művészet olyan magasan áll a valóság fölött, hogy inkább azt lehetne a művészet kópiájának tekinteni! Kontár kópiájának.

A SZÍNÉSZNŐ Nem lesz kissé túl magas ez az ugrás neked is meg a művészetnek is?

A MÁSODIK ÉJSZAKA

A FILOZÓFUS BESZÉDE A KORRÓL

A FILOZÓFUS Gondoljátok meg, mely sötét korban találkoztunk össze, amikor az emberek egymás iránti magatartása különösen undorító, és bizonyos embercsoportok tevékenységét szinte áthatolhatatlan homály borítja, úgyhogy sok töprengésre és sok közös tanácskozásra van szükség, ha a társadalmi jellegű magatartásra teljes fényt akarunk deríteni. Az embernek ember által való szörnyűséges elnyomása és kizsákmányolása, a háborús mészárlás és a békés megalázás mindenféle fajtája az egész földön szinte már a természetesség jellegét öltötte. Az emberek kizsákmányolása sokak szemében oly természetesnek tűnik, mint a természeté, az embereket szántóföldeknek tekintik vagy lábasjószágoknak. A nagy háborúkat számtalan sokan földrengésnek tartják, mintha nem is emberek mozgatnák, hanem egyedül természeti erők, amelyekkel szemben az emberi faj tehetetlen. Mind közt a legtermészetesebbnek mégis talán azt a módot tekintjük, ahogyan életfenntartásunkról gondoskodunk, ahogyan ez egy darab szappant, az egy kenyeret, emez pedig izomerőt ad el amannak. Ezáltal, úgy véljük, csak gazdát cserélnek a dolgok, mégpedig szabadon, ámde minden tüzetesebb vizsgálat eredménye ugyanolyan, mint a hétköznapok szörnyű tapasztalata, hogy tudniillik, a csere nemcsak végbemegy az emberek között, hanem bizonyos emberek uralkodnak fölötte. Minél többet hódítunk el a természettől a munka megszervezése, a nagy találmányok és fölfedezések révén, úgy látszik, annál nagyobb létbizonytalanságba jutunk. Nem mi uralkodunk, úgy tűnik, a dolgok fölött, hanem a dolgok uralkodnak mirajtunk. Ennek azonban az a magyarázata, hogy egyes emberek a dolgok segítségével uralkodnak más embereken. A természet hatalma alól csak akkor szabadulunk majd föl, ha megszabadulunk az emberi erőszaktól. A természetről szerzett ismereteinkhez hozzá kell kapcsolnunk az emberi társadalom ismeretét, az emberek magatartásáét egymás között, ha természeti ismereteinket emberi módon akarjuk felhasználni.

A SZÍNÉSZ BESZÉDE EGY „KIS NÁCI" ÁBRÁZOLÁSÁRÓL

A SZÍNÉSZ Laza szabályaink szerint nem arra tettem kísérletet, hogy kifürkészhetetlennek mutassam be, s ezáltal érdekessé tegyem ezt az alakot, hanem megpróbáltam érdeklődést kelteni aziránt, mennyire kifürkészhető. Mivel az volt a feladatom, hogy másolatot készítsek erről a emberről, s ezáltal megkönnyítsem a kezelését színházunk közönsége számára, mely a társadalmat reprezentálja, alapjában véve változtatható jellemnek kellett ábrázolnom, amihez kapóra jöttek nekem a színművészet nemrég megvitatott, új eszközei. Alakjába olyan bepillantást kellett lehetővé tennem, hogy minél több és különböző időkben bekövetkezett társadalmi behatás váljék láthatóvá. Adott körülmények közötti változtathatóságának a fokát is sejtetnem kellett, mert hiszen a társadalom nem minden pillanatban van olyan helyzetben, hogy mozgósíthassa az erőit akármelyik tagjának közvetlenül hasznossá változtatására; olykor be kell érni annyival, hogy egy-egy tagját csupán ártalmatlanná tegye. Semmi esetre sem volt szabad valami „született náci"-félét alakítanom. Ellentmondásos jelenség állt előttem, mintegy a népellenes nép egy atomja, a „kis náci", aki tömegesen cselekszik a tömeg érdeke ellen, állat talán, ha „nácik" közé kerül, vagy még nagyobb állat, ha már a „nácik" között van, s egyszersmind közönséges ember, azaz ember.[23] Már tömegszerűsége miatt is bizonyos névtelenségre tett szert, csupán egy csoportnak a jellemsajátosságait mutatta, s ezeken felül teljességgel egyéni sajátosságokat. Hiszen minden család olyan, mint a másik, és egyik család sem olyan, mint a másik. Minden lépését magyarázhatónak kellett bemutatnom, s egyben sejtetnem kellett egy másik lépést is, amely szintén magyarázható volna. Nem szabad úgy kezelni az embereket, mintha csak „így" tudnának cselekedni; hiszen másképp is tudnának. A házak romba dőltek, de állhatnának is.

[23] Az *egész* állati, de az egész több, mint részeinek összege. Az idősebbek harácsoltak, de a fiatalabbak között volt valami lefojtott szociális álmodozás.

A MÁSODIK ÉJSZAKA TÖREDÉKEI

A TUDOMÁNY

A FILOZÓFUS Olyan emberek, akik sem a tudományhoz nem értenek, sem a művészethez, azt hiszik, hogy ez két roppant különböző dolog, mert nem értenek belőlük semmit. Azt hiszik, hogy szolgálatot tesznek a tudománynak, ha megengedik neki, hogy ne legyen fantáziája, a művészetet pedig előremozdítják, ha mindenkit visszatartanak attól, hogy okosságot kívánjon tőle. Az embernek lehet egy bizonyos szakmához tehetsége, de nem tehetségesebb abban az egyben, ha más szakmákban éppenséggel tehetségtelen! A tudás éppúgy hozzátartozik az emberséghez, mint a művészet, még ha emberségünk kénytelen volt is a romlott közállapotok miatt hosszú ideig meglenni mindkettő nélkül. Senki sincs híjával minden tudásnak, így tehát egyetlen ember sem teljesen művészet nélkül való.

A SZÍNÉSZ Így aztán se vége, se hossza a „gyakorlatiasságnak"! Témául a szennyvízlevezető csatornahálózat hiányosságait választjuk vagy azt, hogy „Éjszaka nyitott ablaknál rádiót hallgatni tilos!" Ami „nem tartozik a tárgyhoz", törlendő.

A SZÍNÉSZNŐ S mindez ahelyett, hogy „Fiatalember életuntsága a megtagadott koitus miatt", vagy „Az anya megtudja, hogy egyetlen fia váltót hamisított". Összes részleteikkel együtt.

A DRAMATURG Tudomásom szerint barátunk mindeddig semmi olyan kijelentést nem tett, amiből arra lehetne következtetni, hogy szánhízában ne fordulhatna elő valamelyik az általatok megnevezett négy téma közül. Ami a téma fontosságát illeti, ebben a társadalomnak, amelyet a közönség képvisel, teljességgel módjában van állást foglalnia. Benne *minden* érdek együtt van jelen.

A FILOZÓFUS Azt hiszem, színész barátunk ellenvetése úgynevezett „tisztán gyakorlati" embereink korlátoltsága ellen irányul. Attól fél, hogy magunkévá tesszük az ő „mindentudó", minden problémát „határozottan megragadó", minden kérdést könnyűszerrel megoldó és minden megoldhatatlant egyszerűen félretoló eljárásaikat. De hát miért járnánk el így?

A DRAMATURG Azt el kell ismerni, hogy egy kissé valóban „kitessékeltük" a művészetet, amikor puszta eszközként alkalmaztuk. A művészet jellegéhez hozzátartozik, hogy akkor is felvesse a kérdést, ha nem tud megoldást, hogy kifejezést adjon az elnyomásnak, ámbár nem ismeri a bilincseket és így tovább.

A FILOZÓFUS Így jár el a tudomány is, barátaim.

A DRAMATURG Meglehet, ámde mégis sokkal gyakorlatiasabb. Ha olyasmit terjeszt is elő, amihez nem ért, mégsem mond le a megértésről. A művészet kultuszt teremt az érthetetlen köré. Megittasodik attól a „ténytől", hogy vannak az értelem fölött álló dolgok, túl azon, amit uralmunk alá tudunk hajtani. A művészet a *sorsot* választja.

A FILOZÓFUS Ezt tette a tudomány is egykoron, és bizonyos körletekben így tesz még ma is. A természeten nem lehetett mindig egyszeriben hatalmat venni, az emberiség nem nyugodott bele mindig a sorsába csak úgy egyszeriben.

A SZÍNÉSZ A színházban és a szánhízban az ember természetével van dolgunk. S az ember természete az ember sorsa.

A FILOZÓFUS A természet e részére is az érvényes, ami magára az egész természetre. Megegyezésünk szerint lehetőleg minél kevesebbet beszélünk a művészetről, a művészet törvényeiről, korlátairól, előnyeiről, kötelezettségeiről és így tovább. Puszta eszközzé

degradáltuk a művészetet, lábbal tiportuk és megerőszakoltuk, megfosztottuk jogaitól, és rabszolgasorba hajtottuk. Nem érezzük már kötelességünknek, hogy kifejezzük a tompa sejtelmeket, tudat alatti élményeket, hatalmas érzelmeket és egyebeket. De új feladatunk mindenesetre megköveteli, hogy előterjesszük azt, ami az emberek között történik, mégpedig szélességében, ellentmondásosságában, a megoldhatóság vagy a megoldhatatlanság állapotában. Nincs semmi olyan, ami ne tartozněk a társadalomra. És nekünk a világosan meghatározott, hatalmunkban álló elemeket kell színpadra vinnünk, mégpedig a tisztázatlan, nem irányítható elemekhez való viszonyukban, úgyhogy szánhízunkban ezeknek is megvan a maga helye.

A DRAMATURG Látom, hogy hiányát érzed a sajátosnak, megkülönböztethetőnek, szembeszökőnek. De hát mi ezt sem nélkülözzük. Nem teszünk úgy, mintha valamely föltételezésre *minden* tudós haragra lobbanna. Ilyeneket is, olyanokat is tudunk ábrázolni.

A FILOZÓFUS Hogy csináljátok ezt?

A SZÍNÉSZ Azt a típust, aki haragra lobban, kezdettől fogva ilyennek alapozom. A kitörésnek logikusan kell jönnie, más megnyilatkozásokkal együtt, az *egésznek* a menetéből kell következnie. Mindenki megérti majd, hogy *az én emberem* lobban haragra.

A FILOZÓFUS És akkor: lesz, ami lesz.

A DRAMATURG Gyalázatosan fogalmazol. Mintha csak olyasmit szállítanánk, ami kelendő, csak azt mondanánk ki, ami tetszést arat. A mondat úgy hangzik helyesen: az történik, aminek történnie kell.

A FILOZÓFUS Tegyük föl, hogy valaki megharagszik valamely föltételezés miatt, mivel úgy érzi, megsértették a méltóságában. Egy szolga elárulja az urát, egy tudós a tudományt. A színész mindenekelőtt valami általánosan jellemzőt fog tenni, mintegy a „minek tartanak engem?!" gesztusának illusztrációját. Ezt a gesztust nagyjából mindenki fel tudja fogni, nagyjából mindenki el tud képzelni egy olyan helyzetet, amikor a „minek tartasz engem?!" gondolatára elönti a harag. Az alapgesztust a színész persze az alaknak megfelelően módosítja, megadja a szolgának, ami a szolgáé, a tudósnak pedig, ami a tudósé. A kor jelzése sem marad el; legalábbis a kosztüm jelezni fogja. Az eredmény azonban a következő lesz: ilyen és hasonló feltételezésre én is felháborodom és te is, a szolga éppúgy, mint a tudós; az ilyen feltételezésre mindig mindenki felháborodott, és fel is fog háborodni.

A SZÍNÉSZ Pontosan! Ugyanis mi most, a jelenben játszunk, és a régi idők indulatai közül azokat kell kiválasztanunk, amelyek megvannak még ma is, ezenfelül egyszerre játszunk szolgák és tudósok előtt.

A FILOZÓFUS Igen, s ezért vigyáznotok kell arra, nehogy csodálkozást keltsen a kitörő harag. Ami történik, abban az értelemben kell történnie, hogy ami lezajlik, az meg kell, hogy történhessék.

A FILOZÓFUS Ezért is fontos tehát, hogy a színész ki is fejezze azt, tudja, hogy figyelik; a néző tanulhat belőle, hogy a mindennapi életben úgy viselkedjék, mint akit figyelnek. E szempontból a színész példakép. Az egyénnek hallatlan előnye lesz annak tudatából, hogy figyelik, és a társadalomnak is csak előnye származik ebből.

A FILOZÓFUS Ha fájdalmat szemlélünk a színpadon, és együtt is érzünk vele, szemlélődésünkben az is benne foglaltatik, hogy szemléljük. Fájdalmat érzünk, de a fájdalmat, a magunkét egyben szinte idegenül szemléljük, mint olyanok, akik nem érzik,

mert csak azok szemlélhetik oly idegenül. Így nem oldódunk fel teljességgel a fájdalomban, hanem marad bennünk valami szilárd. A fájdalom ellensége a gondolkodásnak, belefojtja magába, és a gondolkodás ellensége a fájdalomnak.

A SZÍNÉSZNŐ Sírni gyönyörűség is lehet.

A FILOZÓFUS A sírás aligha a fájdalom kifejezése, inkább a feloldódásé. A panasz pedig, ha csak hangokban is, még inkább, ha szavakban jelentkezik, nagy felszabadulást jelent, mert aktív produkció, amelybe a pusztán szenvedő átmegy. A fájdalmat elkeveri már a csapások felsorolásával is, a teljességgel lesújtottat ismét valakivé teszi. Már kívülről szemléli magát.

A DRAMATURG A te céljaidra leginkább olyan ábrázolás felelne meg, amilyet a kutatók adnak a vad népek erkölcseiről és szokásairól. Szenvtelen hangnemben írják le a felhevült haditáncokat. Persze különbség van abban, ha testi ábrázolásról van szó. Eltekintve attól, hogy nehéz bizonyos mozdulatokat tenni bizonyos emóciók nélkül, és attól is eltekintve, hogy bizonyos mozdulatok előidéznek bizonyos emóciókat, hogyan ábrázolja az ábrázoló a szenvedélyességnek mégiscsak bemutatandó jegyeit?

A FILOZÓFUS Aki csodálkozással szemlélte vad népek étkezési szokásait, törvénykezését és szerelmi életét, csodálkozással tudja majd szemlélni a mi étkezési szokásainkat, a mi törvénykezésünket és szerelmi életünket is. Az üres lelkű kispolgár mindig ugyanazokat a hajtórugókat fedezi fel a történelemben: a sajátjait. És ezeket is csak annyira, amennyire ismeri őket, tehát csekély mértékben. *Az* ember kávézik délután, féltékeny a feleségére, boldogulni akar a világban, és ezt is csak többé-kevésbé, azaz inkább kevésbé teszi. „Az ember nem változik", így szól a kispolgár, és ha a felesége számára kellemetlenebb ma, mint húsz évvel azelőtt, hát negyvenöt évvel éppenséggel mindenki kellemetlenebb a feleségének, mint huszonöt évesen, és ez mindenkor így volt. „Szerelem mindig volt", mondja, és sejteni sem akarja, mit értettek egykor e fogalmon, és miként gyakorolták. Csak annyira változik, mint a patak kavicsa, amelyet a többi kavics lecsiszol. És úgy mozog előle, mint a pataki kavics. Mivel célja nincs, tulajdonképpen mindent megtehetne, „adott körülmények között" például akár a világot is elfoglalhatná, mint Caesar. Megeshetik vele bármi, minden katasztrófában otthonosan érzi magát. Hálátlanság lett a része, mint Learnek, és úgy tombolt, mint III. Richard. A felesége kedvéért sok mindenről lemondott, akárcsak Antonius Cleopatra kedvéért, és többé-kevésbé el is intézte, mint Othello a magáét. Hamletként habozik, hogy vérrel torolja meg a jogtalanságot, és barátai úgy bánnak vele, mint Timonnal bántak az övéi. Szakasztott olyan ő, mint mások, és mindenki pont olyan, mint ő. A különbség nem lényeges neki; számára minden egyre megy. Minden emberben *az* embert látja ő, aki csak egyes száma az „emberek" többes számnak. Szellemi szegénységével megfertőz mindent, amivel szellemileg érintkezésbe jut.

A FILOZÓFUS Szociális környezetünket is a természet egy darabjának, szinte valamilyen tájnak tekintjük. A kamatozó pénzre úgy gondolunk, mint a körtefára, mely körtét terem. A háborúra, mely hatásában is, elkerülhetetlenségében is földrengésre emlékeztet, úgy tekintünk, mintha földrengés volna. Ha a házasságot vesszük, azt mondjuk: ez természetes állapot. Csodálkozva halljuk azután, hogy más helyeken és a mi helyünkön is, más korokban, a férfi és a nő másfajta kapcsolatait tekintették természetesnek.

A FILOZÓFUS Nem az a baj, hogy nem látjuk a lánc minden szemét, hanem az a baj, hogy a láncot nem látjuk. Panaszkodunk,

hogy az ellenfeleket oly nehezen tudjuk összehozni ugyanarra a színpadra. Noha ebben a dologban sok minden történhetik, ha új technikát alkalmaznak, mégis főként arról van szó, hogy nem úgy tűnik, mintha nem is léteznének ellenfelek. Ha nem látja vagy nem tudja láthatóvá tenni az ellenfelet, a dramaturg sokszor valami mást tol az előtérbe, ami „kézenfekvőbb", hogy a történést valamennyire megalapozza. Például hősének jellemvonásait, körülményeinek különös kedvezőtlenségét és így tovább. És motivációját hézagtalanul fűzi aztán, míg a valóságban, mivelhogy a mozgatóokok kívülről hatnak, fordulatoknak kellene bekövetkezniök, amelyek az előtérbe tolt anyagból nem magyarázhatók. Másrészt, ha végre sikerül az ellenfeleket a színpadon elhelyezni, mégis sokszor hamis kép áll elő, például akkor, ha ellenfél voltuk természeti szükségszerűségként jelenik meg. *A takácsok* című darabban például, amelyet egy olyan darabíró szerzett, aki csak később, lezüllött aggastyán korában játszott, a mázoló idején, méltatlan szerepet, a gyáros egyszerűen kapzsi emberként jelent meg, és az emberek azt hihették, a takácsok nyomorúságának akkor lehetne véget vetni, ha a kapzsisággal végeznének. A tőkét birtokló férfi és a munkát végző emberek között az ellenséges viszony természetesnek tűnt, olyan természetesnek, mint az oroszlán és a bárány viszonya.

A FILOZÓFUS A fizikusok azt mondják nekünk, hogy miközben a legkisebb anyagrészecskéket vizsgálták, az a gyanújuk támadt: a vizsgálat megváltoztatja a vizsgálat tárgyát. A mikroszkóp alatt megfigyelt mozgásokhoz olyan mozgások járulnak, amelyeket a mikroszkópok okoznak. Másfelől a műszerek is megváltoznak, éspedig valószínűleg a tárgyak miatt, amelyekre beállítják őket. Így van ez, ha műszerek a megfigyelők: mennyivel inkább tehát, ha emberek!

A DRAMATURG Te nagyon nagy szerepet tulajdonítasz az értelemnek. Úgy tűnik, mintha csak olyasmit engednél meg, ami keresztülment az agy szűrőjén. Nekem nem az a véleményem, hogy a művészek értelmessége kisebb, mint más embereké (van ilyen vélemény is), de amikor dolgoznak, több is rendelkezésükre áll pusztán az értelmüknél. Ha csak azt engeded keresztül, amit agyukban regisztráltak és menetlevéllel láttak el, ugyancsak kevés jut majd a színpadnak.

A FILOZÓFUS Van ebben igazság! Az emberek sok értelmes dolgot cselekszenek, anélkül hogy keresztülment volna az értelmükön. És ezekről nem lehetne egykönnyen lemondani. Itt van például az ösztönszerű, és itt vannak az olyan cselekvési módok, amelyek különböző és ellentmondó motívumok és kísérletek feloldhatatlan kötegéhez hasonlók. Nem látok veszélyt abban, hogy egyetlen nagy merőkanállal ezeket is a színpadra helyezzük. Csak ügyelni kell, úgy tálaljuk őket, hogy lehetővé váljék az állásfoglalás, éspedig az olyan, amelyben szintén lehet sok ösztönszerű és bonyolultan összetett elem. Hiszen tudjátok, hogy másképpen is lehet tálalni a dolgokat.

A DRAMATURG Beszéljünk talán röviden az erkölcs kérdéséről! Itt van a „jó" és a „rossz" bélyegzője. Helyes-e, ha mindent ellátunk vele?

A FILOZÓFUS Még mit nem! Ez a balgaság teteje volna. Bizonyos emberszeretetre a művésznek mindig szüksége van. Az *emberségben* lelt öröm oda vezetheti, hogy a gonosz emóciókban is örömet talál, az olyan emóciókban tehát, amelyeket okkal vagy ok nélkül társadalmilag károsaknak jelölnek meg. Azt hiszem, elegendő, ha ti a társadalom szempontját a legtágabb értelemben, tehát nem csak egy bizonyos, pillanatnyi formájában képviselitek. Ne az egyes embert kövessétek nyomon, akit oly sokszor üldöző követ. Az *egészre* figyeljetek, és arról gondoskodjatok, hogy ez vésődjék be a nézők figyelmébe is.

A DRAMATURG És mit tartsunk a negyedik falról?
A FILOZÓFUS Mi az?
A DRAMATURG Általában úgy szokás játszani, mintha a színpadnak nem három fala volna, hanem négy; a negyedik ott, ahol a publikum ül. Hiszen azt a látszatot szokás kelteni és fenntartani, hogy ami a színpadon végbemegy, az életből vett valódi történés, és ott persze nincs publikum. Azaz, negyedik fallal játszani annyit jelent, mintha nem publikum előtt folyna a játék.
A SZÍNÉSZ Érted tehát: a közönség teljesen intim történéseket lát, maga látatlanul. Pontosan, mintha valaki kulcslyukon át lesne meg egy jelenetet olyan emberek között, akiknek sejtelmük sincs arról, hogy nincsenek magukban. Persze, valójában mindent úgy rendezünk el, hogy jól látható legyen. De ezt elleplezzük.
A FILOZÓFUS Vagy úgy! A közönség tehát hallgatólagosan feltételezi, hogy nem is színházban ül, mivel látszólag nem vesznek róla tudomást. Abban az illúzióban ül ott, hogy kulcslyukon néz keresztül. De hát akkor a ruhatárban kellene tapsolnia.
A SZÍNÉSZ Tapsával éppen azt bizonyítja, hogy a színészeknek sikerült úgy játszaniuk, mintha nem is volna jelen.
A FILOZÓFUS Szükség van erre a bonyolult, titkos megállapodásra közted és a játszók között?
A MUNKÁS Nekem nincs rá szükségem, de talán a művészeknek van.
A SZÍNÉSZ A realista játék feltételének számít.

A MUNKÁS Én realista játékot akarok.
A FILOZÓFUS De hogy a színházban ülünk, és nem egy kulcslyuk előtt, ez is realitás! Miféle realisztikus környezet az, ha ezt a tényt elkendőzzük? A negyedik falat le kell rombolnunk. A megegyezést ezennel felmondjuk. Bátran mutassátok meg a jövőben, hogy mindent a lehető legjobban rendeztek el a mi belátásunk érdekében.
A SZÍNÉSZ Azaz, mostantól kezdve hivatalosan tudomást veszünk rólatok. Rátok nézhetünk a színpadról, sőt beszélhetünk veletek.
A FILOZÓFUS Természetesen. Mindenkor, ha elősegíti a szemléltetést.
A SZÍNÉSZ *(halkan mormolva)* Tehát ismét jön a „félre", „tisztelt közönség, én vagyok Heródes király", vissza a lábdobáshoz a tiszti páholyok felé!
A FILOZÓFUS *(halkan mormolva)* Nincs nehezebb előretörés, mint visszatérni az értelemhez!
A SZÍNÉSZ *(kitör)* Uram, mi is tudjuk, hogy a színház sok tekintetben nagyon lezüllött. De eddig legalább megőrizte a formákat. Így például nem fordult közvetlenül a látogatóihoz. Ámbár szellemileg legyöngült és korrumpálódott, legalább nem vált közönségessé. Mégiscsak bizonyos kerülőutakon kellett érintkezni vele. Uram, mi itt eddig nem Pityipalkónak játszottunk, aki megvásárolta a jegyet, hanem a művészetet szolgáltuk.
A MUNKÁS Kit ért Pityipalkón?
A FILOZÓFUS Minket!
A SZÍNÉSZ A művészetet szolgáltuk, uram. És önök itt egyszerűen és közönségesen csak jelenlevők. Talán szíveskedjenek egy házzal odébb fáradni, hogy olyan intézményre találjanak, ahol a lányok kívánság szerint megmutatják a feneküket.
A FILOZÓFUS Nálatok persze csak a partnereiknek mutatják a feneküket, s hogy belehelyezkedjünk-e, azt előkelően a tetszésünkre bízzátok, mi?

A DRAMATURG Uraim, nyugalom!
A MUNKÁS A feneküket ő vetette be a vitába.
A FILOZÓFUS Noha a lányok legföljebb a lelküket mutatják nekünk.
A SZÍNÉSZ S azt hiszi, ezt szégyenkezés nélkül tehetik? S mit ért azon, hogy legföljebb?
A DRAMATURG Kínos, hogy mindig felveszi a kesztyűt. Nem tudna most már, miután filozofikus haraggal reagált, filozofikus higgadtsággal ágálni?

A FILOZÓFUS Kritikai magatartásunk alapja az, hogy immár nagy bizalmat érzünk az emberi munka és találékonyság ereje iránt, és bizalmatlanságot az iránt, hogy minden maradjon a régiben, még ha rossz is, mint államunk berendezése. Lehet, hogy a történelem folyamán nagy munkát kényszerített ki egykor a kényszer és az elnyomás, az ember kizsákmányolásának lehetősége bizonyos agyakat egykor nagy tervekre indított, s ezek hasznot is hajtottak a közösségnek. Ma megbénít minket. Ezért ti színészek immár úgy ábrázoljátok alakjaitokat, hogy el lehessen képzelni másfajta cselekvésüket is, mint ahogy cselekszenek, még ha elegendő ok van is arra, hogy ugyanúgy cselekedjenek. Mint ahogy egy nagyvonalú mérnök, akinek több a tapasztalata, korrigálja elődjének rajzait, új vonalakat húz a régiek fölé, számokat töröl, és másokkal helyettesít, kritikai megjegyzéseket és kommentárokat ír fel, így járhattok el ti is figuráitok megrajzolásában. A *Lear* híres első jelenetét, amelyben felosztja országát leányai között az iránta érzett szeretetük mértéke szerint, és teljesen hamis mértéket alkalmaz, ábrázolhatnátok úgy, hogy a néző így szóljon magában: helytelenül jár el, csak legalább ezt ne mondta volna, vagy azt ott észrevenné, vagy legalább gondolkodnék.

A FILOZÓFUS Miféle gondolkodásról van szó? Vajon az érzés ellen irányulóról, a puszta józanságért folytatott küzdelemről? Igen helyénvaló, ha így kiáltunk a józanságért: „Ne kívánjátok, hogy révületben döntsünk a dolgok felől!", vagy: „Kapcsoljuk be a megfontolást!" Helyénvaló ez mágusaink színpadi tevékenységével szemben, de csak alacsonyabb fokon. Már rájöttünk arra, hogy szakítanunk kell azzal a meggyőződéssel, mintha csak akkor hatolhatnánk el a művészi élvezetig, ha eltávolodunk a józanságtól, és átadjuk magunkat a révületnek. Tudjuk már, hogy a művészi élvezetben jelen van a józanságtól a révületig vezető átmenetek egész skálája s ugyanígy a józanság és a révület ellentéte. Szükségtelen, sőt, hátrányos lenne céljainkra, ha alakjainkat és jeleneteinket csupán hideg tudomásulvétel és mérlegelés céljára hoznánk létre. Megérzést, várakozást, rokonszenvet, mindent, amivel a valóságban közeledünk embertársainkhoz, itt is felhasználhatunk. Ne olyan alakokat lássanak, akik éppen csak azért cselekszenek valamit, hogy mintegy indokolják színpadi fellépésüket, hanem embereket: két lábon járó „nyersanyagot", mely még kiformálatlan és meghatározatlan, mely még meglepetéssel szolgál. Csak ilyen alakok láttára támad bennünk valódi gondolat, amelyet meghatároz az érdek, bevezet és nyomon kísér az érzelem: a tudatosság, tisztaság, hatályosság minden fokozatát magába foglaló gondolkodás.

A SZÍNÉSZ Hát nem rak bilincset kezemre-lábamra a darabíró szövege?
A FILOZÓFUS Úgy bánhatsz a szöveggel, mintha hiteles, de több jelentésű tudósítás volna. Hallottad, hogy egy Caesar nevű valaki így suttogott nemesi merénylők gyűrűjében, egy bizonyos Brutus felé: „Te is, Brutus?" Aki ezt a tudósítást hallja, ha nem a darab egyik soraként jut tudomására, hanem másvalahogy, nem

tudott meg valami sokat, világismerete nem gyarapodott lényegesen. Most azonban te, az ábrázoló, betörsz e bizonytalan és ködös képzetek közé, és magát az életet képviseled. S mire befejezted, néződnek többet kellett látnia, mint amennyit az eredeti történés szemtanúja látott volna.
A DRAMATURG S mi van a fantáziából született darabokkal? Ezek nem csak magáról a költőről tudósítanak?
A FILOZÓFUS Nemcsak róla. Számotokra ezek álmokról és tervekről szóló tudósítások, amelyekben a darabíró ugyancsak a valóságról rendelkezik. S ha itt kutatnotok kell, hogy mit láthatott, mi lehet az elbeszélés célja és így tovább, még mindig elegendő tér jut saját rendelkezéstekre is.

A SZÍNÉSZ Bizonyára nem akarod azt mondani, hogy nem szükséges szellemileg belehelyezkednem az utánzandó alakjába!
A FILOZÓFUS Valamely alak felépítéséhez több műveletre van szükség. Hiszen rendszerint nem olyan embereket utánoztok, akiket láttatok, hanem előbb el kell képzelnetek az utánzandó személyeket. Abból indultok ki, amit az elmondandó szöveg, az előírt cselekvések és reagálások, az alak kibontakozásához szükséges szituációk a kezetekbe adnak. S gondolatilag újra meg újra bele kell helyezkednetek az ábrázolandó személybe, a helyzetébe, testiségébe, szellemi habitusába. Ez az alak felépítésének egyik művelete. Mindenképpen előmozdítja céljainkat, csak az a fontos, hogy azután ismét ki tudjatok emelkedni belőle. Nagy különbség, ha valakinek képzete van valamiről, ehhez képest szükséges, vagy illúziója, amihez nem kell értelem. A mi céljainkat a képzelet mozdítja elő; a nézőben is képzetet akarunk kelteni valamely eseményről, nem pedig illúziót.
A SZÍNÉSZ Azt hiszem, eltúlzott véleményed van arról, vagy inkább illúziód, hogy milyen mélyen éljük át a szerepünket mi, a

régi színház színészei. Pedig mondhatom neked, hogy sok olyan dologra gondolunk Lear király alakítása közben, amire Lear aligha gondolhatott.
A FILOZÓFUS Nem kételkedem benne. Tudniillik abban, hogy képesek vagytok valaminek hangsúlyt adni, mást meg elhanyagolni és így tovább. S ügyeltek arra is, hogy rendben van-e a kellék, hogy nem fogja-e a komikus ismét a fülét mozgatni, miközben ti a nagy monológot mondjátok. Csakhogy ezek a gondolatok mind alá vannak rendelve legfőbb törekvésteknek, hogy tudniillik a közönség ne ébredjen föl illúziójából. Lehet, hogy a ti átérzéseteket zavarják, de a közönségét elmélyítik. És nekem sokkal fontosabb, hogy az utóbbi ne jöjjön létre, mint hogy a tietek zavartalan legyen.
A SZÍNÉSZ Tehát csak a próbákon helyezkedjünk bele az alakítandó személybe, és játék közben már ne?
A FILOZÓFUS Zavarba hozol, hogy mit feleljek. Felelhetném egyszerűen azt: játék közben ne helyezkedjetek bele az ábrázolt személybe. Ehhez megvolna minden jogom. Először is, mivel különbséget tettem az átélés és a gondolati belehelyezkedés között, azután meg mivel valóban azt gondolom, hogy az érzelmi átélés teljesen szükségtelen, de mindenekelőtt, mivel attól félek, hogy bármi mást felelnék is, újra ajtót nyitnék a régi garázdálkodásnak, miután egyszer már becsuktam előtte a kaput. Tehát nem tudom, mit tegyek. El tudom képzelni, hogy az átélés mint határeset nem jár káros következményekkel. Előzetes biztonsági intézkedések révén el lehet kerülni a kárt. Időnként meg kellene szakítani, csak bizonyos helyeken vagy igen-igen csekély mértékben alkalmazni, és más intenzív műveletekkel elegyíteni. Már láttam ilyen játékot: sok-sok próba után, egy utolsó próbán, már mindenki fáradt volt, csak gyakorolni akarták még egyszer a szöveget és a beállításokat, mindenki gépiesen mozgott, félhalkan beszélt, s engem kielégített a hatás; csak azt nem tudtam hitelesen megálla-

pítani, átélték-e szerepüket vagy sem. Meg kell azonban mondanom, hogy publikum előtt a színészek sohasem mernének így játszani, ilyen kevéssé tagoltan és a hatás szempontjából ilyen hanyagul (azaz, ha a „külsőségeket" nézzük, annyira éppen a hatásra koncentrálva), úgyhogy ha átélték is a szerepet, valószínűleg csak azért nem zavart, mert a játék oly kevéssé volt élénk. Röviden, ha biztos lennék abban, hogy ti az új és a régi, a teljes átélésen nyugvó játék közötti hatalmas különbséget nem látnátok kevésbé hatalmasnak, ha az egészen kisfokú átélést lehetségesnek nyilvánítanám, akkor megtenném ezt. De a mesterségbeli tudás fokát azon mérném, mennyire kisfokú átéléssel éritek be, és nem azon, ahogy egyébként történik, hogy milyen nagyfokú átélést produkáltok.

A DRAMATURG Mondhatjuk-e így: amint most azokat nevezik dilettánsoknak, akik nem hoznak létre magukban átélést, egyszer majd talán azokat nevezik dilettánsoknak, akik nem tudnak ellenni nélküle? Légy nyugodt. Bölcs engedményeiddel nem fosztod meg idegenkedésünktől az általad ajánlott játékmodort.

A SZÍNÉSZ Az átélés és kikapcsolása egyet jelent-e az érzelmi momentumok kikapcsolásával?

A FILOZÓFUS Nem, nem! Sem a közönség, sem a színész érzelmi részvételét nem szabad akadályozni; sem az érzelmek ábrázolását akadályozni, sem azt, hogy a színész felhasználja az érzelmeket, meghiúsítani. Csak a sok lehetséges érzelemforrás egyikét, az átélést nem kell felhasználni, vagy legalábbis mellékforrássá kell tenni.

[SHAKESPEARE SZÍNHÁZA]

A DRAMATURG Néhány évvel Shakespeare első drámájának megjelenése előtt Marlowe bevezette a rímtelen jambust, és ezáltal úgy megnemesítette a népszórakoztató darabokat, hogy ezek hamarosan kiszorították a konvencionális irodalmárok merev Seneca-utánzatait még a szakértők köreiből is. Két cselekmény egymásba szövése, amelyet *A velencei kalmár*-ban oly virtuóz kivitelben tapasztalhatunk, ebben az időben technikai újdonság volt. S a kor tele volt gyors, heves, kíméletlen progresszióval. A darabok árujelleget kaptak, de a tulajdonviszonyok még kaotikusak voltak. Sem a gondolatokat, sem a képeket, eseményeket, ötleteket, találmányokat nem védte a törvény, a színpad éppoly szabad lelőhely volt, mint maga az élet. A nagy jellemek mindig a faragatlanok, csakhogy megfinomítva, a művészi nyelv mindig a gyalulatlan, melyet megnemesítettek. S melyik engedmény szólt a páholyok művelt közönségének, melyik a földszinten álldogálónak? Az iskola a sörkertet kontrollálta, a sörkert pedig az iskolát.

A DRAMATURG Egy 1601-ből származó drámakéziratban több variáns található, és a lapszélen a következő szerzői megjegyzés: „Válasszátok e változtatások bármelyikét, amelyik a legjobban tetszik nektek", valamint: „Ha ez a megfogalmazás nem könnyen érthető, vagy nem alkalmas a közönségnek, vegyetek egy másikat."

A színházban már ott ülnek az asszonyok, de a nőszerepeket még fiúk alakítják. Mivel nincsenek hátsó díszletek, a költő vállalja magára a tájfestés feladatát. A színpadtér meghatározatlan, akár egész nagy síkságot is jelenthet. A *III. Richard*-ban (V. 3.) két sereg táborhelye, Richard és Richmond sátra között úgy léphetnek föl a szellemek, mindkettejük álmában, hogy mindketten látják és hallják őket, s azok mindkettejükhöz szólnak. Tele V-effektusokkal ez a színház.

Dohányoznak is e színházakban. A nézőtéren trafikot árulnak. A színpadon tehát pipázó sznobok ülnek, és álmodozva nézik, amint a színész Macbeth halálát ábrázolja.

A SZÍNÉSZ De nem szükséges mégis kiemelni az utcáról a színházat, s a játéknak sajátos jelleget adni? Hiszen éppen nem az utcán, nem véletlenszerűen játszik, nem laikusok játszanak benne, és nem valamely előre nem látott esemény a kiindulása.

A FILOZÓFUS Ezek a körülmények, gondolom, már elegendőképpen kiemelik. S a színház és az utca közötti különbségeket természetesen ki kell emelni valamennyit. Semmit elkendőzni, becsületemre mondom, nem szabad. De ha mégannyira szétválasztják is a kétfajta demonstrációt, akkor is meg kell maradnia a színháziban legalább valaminek a hétköznapi demonstráció eredeti funkciójából. Éppen e különbözőség kihangsúlyozása, a mesterségbeliség, előkészítettség nem-titkolása révén tartjuk frissen és üdén e funkciót.

A DRAMATURG Mi sem mutatja szerencsésebben az Erzsébet-kori színház profán, józan, egészséges jellegét, mint ha áttanulmányozzuk Shakespeare és a társulatok szerződéseit, amelyeknek értelmében a költőnek jár a részvényosztalék egyhetede és a két színház bevételének tizennegyed része, szemügyre vesszük húzásait, amelyek kiterjedtek a sorok egynegyedére, sőt, egyharmadára, vagy megfontoljuk a színészekhez intézett utasításait (a *Hamlet*-ben), hogy játsszanak természetesen és tartózkodóan. S ha ehhez még tudomásul vesszük, hogy szabad ég alatt és napvilágnál játszottak (és természetesen úgy is próbáltak), a helyszínt többnyire nem jelezték, játékuk pedig a nézők közvetlen közelében folyt, akik minden oldalon, még a színpadon is ültek, egy tömeg ember pedig a földszinten álldogált, vagy ide-oda sétált, akkor helyes benyomást kapunk arról, mennyire földi, profán és varázstalan módon ment végbe e színházban minden.

A SZÍNÉSZ Szóval, napvilágnál játszották a *Szentivánéji álmot*, és így lépett föl a *Hamlet* szelleme? Hát az illúzió?

A DRAMATURG Feltételezték a nézőről, hogy van fantáziája.

A DRAMATURG És a tragikum?

A FILOZÓFUS Shakespeare tragikus színben látta a feudális osztály pusztulását. Lear patriarkális elképzelések foglya; III. Richard ellenszenves ember, aki félelmetessé teszi magát; a becsvágyó Macbethet becsapják a boszorkányok; a kéjvágyó Antonius világuralomra tör; Othellót a féltékenység öli meg; mindannyian új világban élnek, és ezen zúzódnak halálra.

A SZÍNÉSZ Ez a magyarázat sokak számára ellaposítja Shakespeare darabjait.

A FILOZÓFUS De van-e sokrétűbb, fontosabb és érdekesebb dolog nagy uralkodó osztályok pusztulásánál?

A DRAMATURG Shakespeare drámái rendkívül élők. Alighanem a szövegkönyvek alapján nyomtatták őket, a színészek rögtönzéseivel és a próbákon történt javításokkal kiegészítve. A jambusok lejegyzése arra vall, hogy gyakran csak úgy hallás után írták le őket. A *Hamlet* engem mindig különösen érdekelt, éspedig a következő okból: tudjuk, hogy egy régebbi darab átdolgozása, amelyet Thomas Kyd írt, s hogy ennek néhány évvel előbb nagyon nagy sikere volt. Egy Augiasz-istálló megtisztítása volt a tárgya. Hőse, Hamlet, nagytakarítást végzett a családjában. Láthatóan minden gátlás nélkül végezte ezt, s az egész cselekmény súlypontja az utolsó felvonásra esett. Shakespeare Globe-színházának sztárja azonban egy testes, rövid lélegzetű színész volt, úgyhogy egy da-

rabig az író minden hőse testes és rövid lélegzetű lett, Macbeth éppúgy, mint Lear. E színész kedvéért s részben az ő segítségével, a szerző elmélyítette a cselekményt. Időnként zuhatagszerűen felgyorsította. Maga a darab így érdekesebb lett, s úgy fest a dolog, mintha egészen a negyedik felvonásáig a színpadon formálták és dolgozták volna át, akkor pedig felmerült az a nehézség, hogyan rendezik meg a végén a tétova Hamlettel a fergeteges vérfürdőt, amelyen a régebbi darab sikere alapult. A negyedik felvonásban több ilyen jelenet található, közülük mindegyik megoldja a problémát. Lehet, hogy a színész felhasználta mindegyiket, lehet, hogy csak egyet közülük, de a könyvbe mégis belekerült mindegyik. Mindegyiken van valami ötletszerű.

A SZÍNÉSZ Talán úgy készültek, ahogy ma a filmeket csinálják.

A DRAMATURG Lehetséges. De a könyvben megjelent formájukat egy íróilag nagy tehetségű embernek kellett rögzítenie.

A SZÍNÉSZ Leírásod szerint Shakespeare, úgy látszik, mindennap egy-egy új jelenetet szállított.

A DRAMATURG Így van. Azaz: kísérleteztek. Úgy kísérleteztek, mint Galilei ugyanakkor Firenzében, Bacon meg Londonban. Ezért helyes, ha darabjaikat kísérletezve adjuk elő.

A SZÍNÉSZ Ezt szentségtörésnek tartják.

A DRAMATURG Maguk a darabok is szentségtörésnek köszönhetik a létüket.

A SZÍNÉSZ Ha változtatnak rajtuk, azt hányják a szemünkre, hogy nem tartjuk őket tökéletesnek.

A DRAMATURG Hát akkor helytelenül fogják föl a tökéletességet.

A FILOZÓFUS A Globe-színház kísérletei, akárcsak Galileiéi, aki a glóbust szokatlan módon kezelte, megfeleltek magának a glóbus átalakításának. A polgárság ekkor tette első, tétova lépéseit. Shakespeare nem írhatta volna a Hamlet-szerepet a rövid lélegzetű jellemszínész testére, ha nem hullott volna szét a feudális

család épp akkor. Hamlet betegsége az új polgári gondolkodás. Kísérletei egyenesen a katasztrófába vezetnek.

A DRAMATURG Kerülő úton, nem egyenesen.

A FILOZÓFUS Helyes, kerülő úton. A darabban van valami az ideiglenesség tartósságából, s hogy ideiglenességét megőrizzük, ahhoz kétségkívül meg kell fejtenünk, ebben egyetértek veled.

A SZÍNÉSZ Meg kell kísérelnünk tehát, hogy olyan dolgokat érzékeltessünk, mint az „eddig és ne tovább", a „tovább nem, de eddig igen" stb. Ez persze másvalami, mint a rombolás határtalan lehetősége a régiek drámáiban, ami pusztulásban ér véget. Itt viszonylagosság van jelen, amit mindenkor tekintetbe kell vennünk, és ennek természetesen nincs ugyanolyan erős hatása, mint az abszolútnak. Ha valakit viszonylag nagyravágyónak ábrázolok, aligha csügg rajtam majd úgy a néző, mint ha korlátlanul nagyravágyónak ábrázolom az alakot.

A FILOZÓFUS Ámde az életben, ugyebár, inkább viszonylag nagyravágyó, mint korlátlanul nagyravágyó emberekkel találkozunk?

A SZÍNÉSZ Talán. De hát a hatás!

A FILOZÓFUS Azt azzal kell elérned, ami gyakrabban előfordul az életben. A te gondod!

A SZÍNÉSZ Szép kis Macbeth: egyszer nagyravágyó, egyszer meg nem, és csak viszonylag nagyravágyóbb, mint Duncan. Hamleted pedig nagyon vonakodó, de azért nagyon hajlamos az elhamarkodott cselekvésre is. Klütaimnésztra: eléggé bosszúszomjas. Rómeó: bizonyos mértékben szerelmes.

A DRAMATURG Többé-kevésbé így van. Ne nevess! Shakespeare-nél már akkor szerelmes, mikor Júliát nem is látta még. Utána még szerelmesebb.

A SZÍNÉSZ Aha, tele az ondózsinórja! Mintha más emberrel nem fordulna elő: és mégse lesz Rómeó.

A FILOZÓFUS Mindenesetre Rómeónál ez a helyzet. És Shakespeare nagy realista vonása, hogy észreveszi.
A SZÍNÉSZ És III. Richard lenyűgöző volta: hogy juttassam érvényre, ha nem töltöm ki vele az egész alakot?
A DRAMATURG Arra a jelenetre gondolsz, amikor áldozatának özvegyét úgy lenyűgözi, hogy az teljesen a rabja lesz? Két megoldást tudok. Vagy azt kell bemutatni, hogy a nő az erőszaknak enged, vagy pedig, hogy csúnya. De akármilyennek mutatjuk is be a lenyűgöző erőt, semmit sem nyerünk, ha a darab további folyamán nem tudjuk felmutatni a csődjét is. Tehát csak viszonylagos lenyűgöző erőt mutathatunk be.
A FILOZÓFUS Már mutatjátok is! Így mutatja a trombitás a rezet, almafa télen a havat. Összecseréltek két dolgot: ami megtalálható, és amit bemutattok.

A DRAMATURG Így hát a szép régi darabokat sutba vághatjuk?
A FILOZÓFUS Nem hiszem, hogy szükség volna erre.
A SZÍNÉSZ Mi lesz a *Lear király*-jal?
A FILOZÓFUS Ez a darab arról tudósít, hogyan éltek együtt az emberek a régi időkben; csak ki kell egészítenetek a tudósítást.
A DRAMATURG Sokan arra szavaznak, hogy az ilyen darabokat úgy kell előadni, amint vannak, és minden változtatást barbárságnak tekintenek.
A FILOZÓFUS Csakhogy maga a darab is barbár. Nagyon kell, persze, vigyáznotok, hogy fel ne dúljátok a szépségét. Ha az új szabályok szerint játsszátok, hogy nézőitek ne éljék bele magukat teljesen a király személyébe, szinte az egész darabot előadhatjátok, kis kiegészítésekkel, amelyek elősegítik, hogy a néző megőrizze a józan eszét. Nem fordulhat elő, hogy a nézők s közöttük még a szolgálatban állók is annyira Lear pártjára szegődjenek, hogy ujjongjanak, amint egy szolgát, mint ez az első felvonás negyedik jelenetében történik, megfenyítenek, mivel teljesíti úrnőjének parancsát.

A SZÍNÉSZ Hogy akadályozzuk meg ezt?
A DRAMATURG Például úgy, hogy a verés következtében érje valami súlyos sérülés, és vánszorogjon ki a színpadról, nagy fájdalom jeleit mutatva. A hangulat így megfordulna.
A SZÍNÉSZ De akkor egy, a mai időkből eredő ok miatt mindenki Lear ellen foglalna állást.
A DRAMATURG Ha végigvezetjük ezt a vonalat, nem. Be lehetne mutatni a mindenünnen kiutasított király szolgálattevő népét, egy kis csoportot, melyet senki sem lát el élelemmel, s mely néma szemrehányással gyötri a királyt. Látásuk Leart annyira gyötörné, hogy jó okkal indokolná a dühöngését. A feudális állapotokat egyszerűen kell szemléltetni.
A SZÍNÉSZ Akkor a birodalom felosztását is komolyan lehetne venni, és az első jelenetben széthasíttatni egy térképet. Lear odavethetné lányainak a darabokat, abban a hiszemben, hogy ezzel biztosítja szeretetüket. S különösen, ha a harmadik darabot, amelyet Cordéliának szánt, még egyszer kettéhasítaná, s az új darabokat a másik két lányának dobná oda: a nézőket ez minden bizonnyal gondolkodásra késztetné.
A DRAMATURG Csakhogy tönkretennénk a darabot, mert olyasmit vezetnénk be, aminek nincs folytatása.
A FILOZÓFUS Talán akad. Tanulmányozni kell a darabot. Egyébként nem ártana, ha előtűnnének ilyen abnormális helyek, ha tehát olyan fészkekre akadnánk, amelyben össze nem illő dolgok kelnek ki. A régi tudósítások tele vannak ilyenekkel. Történeti érzékkel nem rendelkező nézők előtt az ilyen középkori darabokat úgysem lehet előadni. Ebből csak ostobaság sülne ki. Véleményem szerint Shakespeare, mivel nagy realista, jól kiállná ezt a próbát. Mindenkor sok nyersanyagot lapátolt a színpadra, rendezetlen ábrázolását annak, amit látott. Műveiben értékes gyűrődési he-

lyek találhatók, ahol látni lehet, amint az új a régire nyomult. Mi pedig új idők apái és régiek fiai révén, sok mindent megértünk a régi múltból, és át tudunk érezni egykor még ellenállhatatlan és most hatalmasan újra feltámasztott érzelmeket. Hiszen a társadalom is, amelyben élünk, bonyolultan összetett. Az ember, mint a klasszikusok mondják, minden idők minden társadalmi viszonyainak együttese. Mégis, e művekben sok minden halott már, ferde és üres. Könyvekben maradhat, mert nem tudjuk, nem csak tetszhalott-e, meg azután alkalmas-e az elmúlt idők más jelenségeinek magyarázatára. Szinte inkább arra a sokféle élőre irányítanám a figyelmeteket, ami e művek látszólag halott helyein található. Valami csekélységet hozzá kell tenni, és egyszeriben életre kel, épp most és csak most igazán. Az a fődolog, hogy e régi műveket történetien játsszuk, azaz, intenzív ellentétbe helyezzük a saját korunkkal. Mert alakjuk régi alakként csak a mi korunk hátterén rajzolódik ki igazán, és kétlem, hogy e háttér nélkül egyáltalán alakként jelenhetnék meg.

A DRAMATURG A régi mesterművekkel mi legyen?

A FILOZÓFUS A klasszikus eljárásra egy öreg fonóműhelyi munkás adott nekem példát, aki íróasztalomon egy ősrégi kést látott, egy paraszti étkezőkészlet részét, amelyet papírvágásra használtam. Nagy, érdes kezébe vette a szép darabot, összehunyorított szemmel vizsgálgatta ezüsttel kivert, kis kényfa fogóját, a vékony pengét, és így szólt: „Ilyet már tudtak hát csinálni, noha a boszorkányokban még hittek." Szemmel láthatóan büszke volt a finom munkára. „Az acélt most jobban csinálják, folytatta, de milyen jó a fogása! Ma úgy csinálják a kést, mintha kalapács volna, senki sem méri össze a nyelét a pengéjével. Persze az ilyen jószágon egykor valaki napokig elbarkácsolt. Ma fél perc jut rá, csak éppen jobb is lehetne."

A SZÍNÉSZ Mindent meglátott rajta, ami szép?

A FILOZÓFUS Mindent. Megvolt a hatodik érzéke – a történelemhez.

PISCATOR SZÍNHÁZA

A DRAMATURG Az első világháború utáni években, még mielőtt megjelent volna a mázoló, Piscator színházat nyitott Berlinben. A legnagyobb színházi emberek között tartjuk számon őt. A pénzt egy serfőzőtől kapta, aki a bevételei és kiadásai szempontjából nehezen ellenőrizhető színházban lehetőséget látott arra, hogy az orránál fogva vezesse az adóhivatalt. Kísérleteire Piscator több mint egymillió márkát költött el. Minden előadott darabhoz átépítette nemcsak a színpadot, a színházat is. A legnagyobb változtatásokat mégis a színpadon vezette be. Mozgathatóvá tette a padlót, rászerelt két széles szalagot, és motorral mozgásba hozta, úgyhogy a színészek menetelhettek, noha nem mozdultak el a helyükből. Így folyamatossá tudott alakítani egész színdarabot. Láthatóvá lett, amint a katona a frontra megy, sorozó bizottságon, klinikán és kaszárnyán keresztül, országutakon haladva, táborban, csűrökben, csatában. A darab bemutatta, hogyan indították útba a katonát a fölöttesei, ő miként keresztezte a terveiket minduntalan, s noha látszólag teljesítette minden parancsukat, sohasem ért el a csatatérre. Ugyanehhez a darabhoz hátsó falnak Piscator rajzfilmet alkalmazott, mely kigúnyolta a fölötteseket. Egyáltalában, bevezette a színházba a filmet, és színészt formált a kulisszából. Egy másik darabban két egymást elvágó forgószínpadon sok játékteret épített föl, amelyeken időnként egyszerre játszottak. Közben a színpad felszíne lesüllyedt a

tetővel együtt: soha még színház, egy másik, ennyi gépet nem alkalmazott.

A DRAMATURG Piscator a színházát egy serfőző és egy mozitulajdonos pénzén tartotta fönn; az egyiknek egy színésznő volt a barátnője, a másikat csak a társadalmi becsvágy izgatta; a színházat kizárólag nagypolgárok, proletárok és értelmiségiek látogatták. A földszint nagyon drága volt, a karzat nagyon olcsó; a proletár nézők egy része bérletet váltott az előadásokra. Ez súlyos anyagi terhet jelentett, mivel a felszerelés a sok gépezet miatt nagyon sokba került. Piscator színháza mindig aktuális volt, nemcsak amikor napi kérdésekkel foglalkozott, hanem akkor is, ha évezredek ügyét mutatta be. Színházi szakemberek kollektívája vitatkozott, mintegy szakadatlanul, a színpadon, s a vita kiterjedt az egész nagyvárosra, folyt az újságokban, szalonokban, kávéházakban, kocsmákban. Nem volt színházi cenzúra, és a társadalmi ellentétek erősek voltak, és egyre tovább erősödtek. A nagypolgárok féltek a junkerektől, mert a hivatalokban és a katonaságnál még mindig ezek voltak az urak, a munkások pedig saját pártjaikon belül is védekeztek a kispolgári tendenciák ellen. Piscator színháza látta el a szemléltető oktatás feladatát. Látható volt ott, hogyan jutott zátonyra a tizennyolcas forradalom, hogy idézte föl a háborút a piacokért és nyersanyagért folyó küzdelem, hogyan vezettek háborút kedvetlen népek közbejöttével, hogyan készítettek elő győztes forradalmakat. A színház mint műintézet minden új feladat vállalásával erőszakosan átalakult, olykor már csak igen csekély kapcsolata volt a művészettel. A mesét és a személyek jellemvezetését felszabdalta a beépített, mindenfajta szemléltetés, a mindennapi nyelv brutálisan váltakozott a szavalással, színjáték a filmmel, beszámoló a játékkal. A háttér, ez az egykor és a szomszédos színházakban még mindig mozdulatlan

partner a színház sztárja lett, és a rivaldáig hatolt elő. Vetítővászonból állt. Napi eseményekről készített felvételek, a mozik heti híradójának részletei adták, szellemesen összeállítva, a tudományos anyagot. A színpad padlóját is mozgathatóvá alakították. Két motor hajtotta szalag utcai jelenetek ábrázolását tette lehetővé. Szavaló- és éneklőkórusok léptek fel a színpadon. A tervezetek jelentősége nem volt kisebb, mint az elkészült vagy félig elkészült dolgoké, mert véglegesen kész dolgokat nem lehetett látni. Példának kettőt említek. Az egyik olyan darab számára, mely a szülési kényszer kegyetlenségét mutatta be, pontosan lemásoltak a színpadon egy nyomornegyedbeli házat, úgyhogy minden egyes repedt lefolyócsövet is lehetett látni. A szünetekben a közönség részletesen megtekinthette a színpadot. Az egyik darabban, mely a kínai forradalommal foglalkozott, rudakra szerelt, nagy transzparensek jelentek meg, rajtuk rövid jelmondatok. („A textilmunkások sztrájkba lépnek"; „A kisparasztok forradalmi találkozókat tartanak"; „A kereskedők fegyvert vásárolnak"; és így tovább.) A hátoldalukra is felirat került, úgyhogy meg lehetett fordítani őket, és akkor más jelmondatok álltak a színpadi történés mögött („A sztrájk megtört"; „A kisparasztok fegyveres csapatokba tömörülnek"; és így tovább), s ez az új helyzet jelzésére szolgált. Ezen a módon folytonosan változó helyzetek felismertetése vált lehetővé, meg lehetett mutatni, hogy még fennáll az egyik momentum, miközben már megváltozott a másik; és így tovább.[24]

[24] E mozgatható tabelláriumot a darab előadásakor nem alkalmazták ténylegesen. A felirat ott volt ugyan a papírzászlók első és hátsó oldalán, de csak arra szolgált, hogy a színek között válthassák őket, azaz, kétszer használhassák. Az első előadásuk alatt, mint ilyenkor rendesen, Piscator és a darabíró körbejártak az udvaron, és megbeszélték, mit értek el a próbákon, mit hibáztak, s nem sokat tudtak arról, mi történik ezalatt odabenn, mert sok mindent megváltoztattak még az utolsó pillanatban is, amit így most improvizálni kellett. E beszélgetés folyamán fedezték föl a mozgatható tabellárium elvét, dramaturgiai lehető-

Piscator minden idők egyik legnagyobb színházi embere volt. Elektrifikálta a színházat, és hatalmas életanyag átfogására képesítette. A színészek művészete jobban érdekelte, mint ahogy nagy ellenségei állították, de kevésbé, mint maga mondta. Talán azért nem osztozott érdeklődésükben, mert azok negligálták az övét. Nem teremtett új színészi stílust, igaz, nem is mutatott rossz példát a játékra, különösen a kis, éles karakterszerepekben. A színpadán egyszerre több játékmódnak is helyt adott, s ebben rendkívüli ízlésről tett tanúságot. Úgy találta, hogy a hatalmas életanyag kritikai megragadását könnyebb elérni zseniális és nagyszerű szcenikai megjelenítése révén, mint a színészi játék segítségével. Sokan a szemére vetették, mások rendkívüli érdemének tekintették, hogy annyira szerette a gépesítést, noha ez csak arra volt jó neki, hogy foglalkoztassa színpadi fantáziáját. Sok érzéke volt az egyszerűhöz, ami arra késztette, hogy a darabíró színjáték-stílusát nevezze legmegfelelőbbnek a maga törekvései számára, az egyszerűség ugyanis megfelelt a céljának, annak, hogy a világ hajtószerkezetét nagyvonalúan feltárja, színpadára építse, s ezáltal megkönnyítse a kezelését.

ségeit, jelentőségét a játékstílusra nézve. Így a kísérletek olyan eredményekhez is vezettek, amelyeket a közönség nem láthatott meg, mivel hiányzott az idő és a pénz, de mégis megkönnyítették a további munkát, és megváltoztatták legalább a kísérletező nézeteit.

A HARMADIK ÉJSZAKA

A HARMADIK ÉJSZAKA TÖREDÉKEI

[A DARABÍRÓ SZÍNHÁZA]

A DRAMATURG Piscator politikai színháza korábbi, mint a darabíróé. Részt vett a háborúban, a darabíró pedig nem. Az 1918-as fordulatban mindketten részt vettek, a darabíró csalódott, Piscator politizálni kezdett. A darabíró csak később, tanulás útján jutott el a politikához. Amikor együttműködésük megkezdődött, mindkettőnek volt színháza. Piscatornak sajátja a Nollendorfplatzon, a darabírónak a Schiffbauerdammon, ott tartotta színészeivel az edzéseket. A darabíró a Piscator-színház legtöbb darabját átfésülte, jeleneteket is írt beléjük, egyszer egy teljes felvonást. A *Svejk* egész szövegét ő írta meg Piscatornak. Piscator viszont elment a darab próbáira, és segített neki. Legszívesebben kollektívában dolgoztak mind a ketten. Közös munkatársaik voltak, így Eisler, a zenész és Grosz, a rajzoló. Mindketten együttműködést létesítettek nagy művészek és laikus színjátszók között, és revüket adtak elő munkásoknak. Noha Piscator sohasem írt darabot, talán még egy jelenetet sem, a darabíró mégis úgy beszélt róla, mint rajta kívül az egyetlen tehetséges drámaíróról. Hát nem bizonyította be, mondta róla, hogy úgy is lehet darabot csinálni, ha az ember mások jeleneteit és vázlatait egybeszerkeszti, inspirálja, valamint ellátja dokumentumokkal és színpadi szolgáltatásokkal? A nem-arisztotelészi színház tulajdonképpeni elmélete és a V-effektus kiépítése a darabíró nevéhez fűződik, de sok minden hasonlót alkalmazott már Piscator is, mégpedig önállóan és eredeti módon. Az pedig, hogy a színház a politika felé fordult,

elsősorban Piscator érdeme volt, s e fordulat nélkül a darabíró színháza aligha volna elképzelhető.

A DRAMATURG Mielőtt a darabíró a színházzal kezdett foglalkozni, természettudományt és orvostudományt tanult. A művészetek és a tudományok az ő számára azonos síkon levő ellentétek voltak. Mindkettőnek hasznossá kellett tennie magát. Nem vetette meg, mint kortársai közül sokan, a művészetek hasznosságát, mint ahogy megengedte a tudományoknak is, hogy hagyják a hasznosságot figyelmen kívül. Az ő szemében művészetek voltak ezek is

A DRAMATURG Fiatal ember volt, mikor az első világháború véget ért. Orvostudományt tanult Dél-Németországban. Két költő és egy népszórakoztató bohóc hatottak rá a leginkább. Ezekben az években vitték első ízben színpadra Büchner műveit, ez a költő a harmincas években írt, a darabíró látta a *Woyzeck* című töredéket, ezenkívül látta Wedekindet fellépni a saját műveiben, olyan stílusban, amelyet a kabarékban fejlesztettek ki. Wedekind vásári énekesként dolgozott, balladákat énekelt lantkísérettel. De legtöbbet Valentintól, a bohóctól tanult, aki egy sörcsarnokban lépett föl. Renitens alkalmazottakat, zenekari muzsikusokat, fényképészeket vitt a színre, rövid vázlatokban, ezek gyűlölték és nevetségessé tették a főnöküket. A főnököt Valentin asszisztensnője játszotta, egy másik népszórakoztató, aki szíjat csatolt a hasára, és mély hangon beszélt. Amikor a darabíró színpadra vitte az első olyan darabját, amelyben volt egy félórás csata, megkérdezte Valentint, mit csináljon a katonákkal: „Milyenek a csatában a katonák?" Valentin gondolkodás nélkül rávágta: „Falfehérek, be vannak tojva."

A DRAMATURG A darabíró színháza nagyon kicsi volt. Csak kevés színészt képeztek ki; kevés darabot adtak elő. A vezető színésznők Weigel, Neher és Lenya voltak. A vezető férfiszínészek Homolka, Lorre és Linger. Busch, az énekes is ehhez a színházhoz tartozott, de csak ritkán lépett föl a színpadon. Caspar Neher volt a színpadépítő-mester, a színésznőnek nem rokona. Weill és Eisler a zenészek. Az első köztársaságban a közönségnek nem volt arra ereje, hogy a színészeket valódi hírnévhez juttassa. Így a darabíró arra törekedett, hogy legalább saját erejéből annyi hírnevet szerezzen minden színésznek, amennyit csak lehetett. Egy kis tanítókölteményben például tanácsokkal látta el színésznőjét, Nehert, hogyan tisztálkodjék reggelente híres személyek módjára és úgy, hogy festők ecsetjére legyen méltó. Színészei azért meglehetősen híresek voltak, a színpadon azonban úgy léptek a közönség elé, mintha még sokkal híresebbek volnának, azaz: szerényen.

A DRAMATURG A darabíró igen pontosan megkülönböztette azokat a hibákat, amelyek az általa felállított szabályok semmibevevéséből, és azokat, amelyek figyelembevételük ellenére vagy éppen amiatt estek meg. „Szabályaimat – mondta – csak olyan személyek alkalmazhatják, akiknek szabad ítélőképességük, ellentmondási szellemük, társadalmi fantáziájuk van, és a közönség haladó részével kontaktusban állnak, azaz, ők maguk haladó, teljes értelmű, gondolkodó emberek. A nyomtató ökörnek nem tudom bekötni a száját. Így színészeimnél egész sereg olyan hiba is felmerül, amelyek nem az én szabályaim megszegéséből erednek, mert magatartásuk egy részét nem én szabályozom. Nem egy estén könnyekben tört ki a szöveg bizonyos helyein még maga Weigel is, teljesen önkéntelenül és az előadásnak nem előnyére. Az egyik darabban egy spanyol parasztasszonyt alakított, és el kellett

átkoznia a fiát, halálát kellett kívánnia, mert azt hitte, fegyvert fogott a polgárháborúban a tábornokok ellen, holott az igazság az volt, hogy a tábornokok csapatai már agyon is lőtték, mégpedig békés halászat közben. Amikor ezt a darabot előadtuk, még folyt a polgárháború. Hogy azért-e, mert a háború ezen a napon az elnyomottak számára kedvezőtlen fordulatot vett, vagy azért, mert Weigel aznap valamilyen okból különösen érzékeny volt, mindenesetre tény, hogy amikor elátkozta a meggyilkoltat, kibuggyantak a könnyei. Nem mint parasztasszony sírt, hanem mint színésznő siratta a parasztasszonyt. Hibát látok ebben, de nem szabályaim megsértését."

A SZÍNÉSZ De hát ez a sírás nem tartozott az alakításhoz. Magánügy volt!

A DRAMATURG Minden bizonnyal. De a darabíró elutasította a közönségnek azt az igényét, hogy a színésznek a játékában teljességgel fel kell olvadnia. Színészeit nem tekintette pincéreknek, akiknek az a feladatuk, hogy felszolgálják a húst, személyes, magán érzéseik pedig pimasz tolakodásnak számítanak. Nem voltak sem a költő, sem a közönség szolgái. A darabíró színészei nem voltak sem valamely politikai mozgalom hivatalnokai, sem a művészet papjai. Mint politikus embereknek, feladatuk volt, hogy előrelendítsék a társadalom ügyét, a művészet által éppúgy, mint minden más eszközzel. Hozzájárul még ehhez, hogy a darabíró az illúzió szétrombolását szelíden ítélte meg. Ellensége volt az illúziónak. Színpadán olyan magánjellegű tréfákkal, improvizációkkal és rögtönzésekkel lehetett találkozni, amelyek a régi színházakban elképzelhetetlenek lettek volna.

A FILOZÓFUS Talán felismerte, hogy szelídsége színészeinek az ilyen véletlen, nem alakított, önkényes viselkedésével szemben egyúttal jó eszköz volt tekintélyük denunciálására? Hiszen, ha jól értem a dolgot, nem az volt a feladatuk, hogy felfogásukra a vitathatatlanság bélyegét nyomják.

A DRAMATURG Semmi körülmények között.

A DRAMATURG Sokat forgatom a fejemben gondolataidat, és azt hiszem, valamit gazdagodtak ott. Néhány év előtt az egyik utamon, Párizsban, elvetődtem egy kis színházba. Száműzött németek egy kis csoportja jeleneteket mutatott be egy darabból, amely az otthoni állapotokról szólt. Sohasem találkoztam még egy olyan társulattal, amelynek a tagjai származásukra, képzettségükre és tehetségükre annyira különböztek volna. Egy munkással, aki aligha léphetett föl már azelőtt is a színpadon, és aki tájszólással beszélt, együtt játszott egy nagy művésznő, akihez tehetségre, nagy tudásra, képzettségre talán nincs is hasonló. Közösködtek mégis abban, hogy hazájukból mindannyian a mázoló hordái elől menekültek el, meg közös volt játékuk sajátos stílusa is.

A FILOZÓFUS Írd le a játékukat!

A DRAMATURG Előadott darabjuknak ezt a címet adták: *Rettegés és nyomorúság a Harmadik Birodalomban.* Úgy hallottam, hogy huszonnégy kis darabból áll, ebből hetet vagy nyolcat adtak elő. A darabok azt mutatták be, hogyan viselkednek az emberek a te hazádban a mázoló vaspálcája alatt. Majdnem minden rétegből lehetett embereket látni, valamint engedelmeskedésük és ellenállásuk módjait. Látni lehetett az elnyomottak félelmét meg az elnyomókét is. Művészi szempontból nézve a gesztusok óriási gyűjteménye volt: az üldözött tekintete, amint hátrapillant a válla fölött (és az üldözőé); a hirtelen elnémulás; kéz, amely a száj elé emelkedik, mert az a kelleténél majdnem többet mondott, meg az a kéz, amely a lebukott vállára súlyosul; a kikényszerített hazugság; a suttogó igazság; bizalmatlanság az egymást szeretők között és sok minden más. S az egészben az volt a rendkívüli, hogy a játékosok ezeket a szörnyű eseményeket nem úgy adták elő, hogy a nézők mintegy kísértésbe estek volna „megállj"-t kiáltani. A nézők láthatóan egyáltalán nem osztották a színpadi személyek iszonyatát, s így történt, hogy a nézőtéren szakadatla-

nul nevettek, ámbár ezáltal az előadás semmit sem vesztett mélységes komolyságából. A nevetés ugyanis, úgy látszott, az ostobaságnak szól, amely erőszakhoz kényszerült folyamodni, a tehetetlenségre vonatkozik, amely itt durvaságként jelentkezett. Az ütlegelőket olyanoknak tekintették, mint akik ballépést követtek el, a gonosztevőket tévelygőknek vagy éppen félrevezetetteknek. A nézők nevetésének igen sok árnyalata volt. Hol boldog nevetés, ha az üldözöttek túljártak üldözőik eszén, hol felszabadult nevetés, ha egy jó, egy igaz szó hangzott el a színpadon. Alighanem így nevet a feltaláló, ha hosszas fáradozás után végre rájön a megoldásra: ilyen egyszerű a dolog, és mégis olyan sokáig nem látta meg!

A SZÍNÉSZ Hogy érték el ezt?

A DRAMATURG Nem könnyű megmondani, mindazonáltal nem az volt a benyomásom, hogy megcsinálni nagyon nehéz. Először is úgy játszottak, hogy a néző érdeklődése mindig a dolgok további menetére irányult, a fejleményekre, hogy úgy mondjam, az események mechanizmusára. Az ok és a következmény játékára.

A DRAMATURG Úgy tűnik nekem, hogy a népszerű képek iránti vonzódás miatt egy kissé eltávolodtunk a nézőknek attól az óhajától, hogy tudjanak valamit, pedig erre akarod építeni a színházi játékot. Ezek a képek iszonyatot akarnak kelteni. Földrengéssel, tűzvésszel, rémtettekkel, sorscsapásokkal.

A FILOZÓFUS Nem távolodtunk el, csak visszafelé mentünk; e népszerű művészet eleme a bizonytalanság. A föld inog és megnyílik. Egy napon lángokban áll a tető. A királyokat a sors forgandósága fenyegeti. A bizonytalanság pedig a tudásra irányuló óhaj gyökere. A menekülésre és segítségre irányuló útmutatás lehet bőségesebb vagy szegényesebb aszerint, ahogy az emberiség segíteni tud magán.

A DRAMATURG Tehát örülni kellene a bizonytalanságnak?

A FILOZÓFUS Gondoljatok az angol közmondásra: Rossz szelek nem hoznak jót senkinek. Meg azután az ember azt akarja, hogy olyan bizonytalanná tegyék, mint amilyen valójában.

A DRAMATURG Tehát nem akarod kiirtani a művészetből a bizonytalanságnak ezt az elemét?

A FILOZÓFUS Semmiképpen, semmiképpen.

A SZÍNÉSZ Tehát ismét csak eljutottunk a félelemhez és együttérzéshez?

A FILOZÓFUS Lassan a testtel! Eszembe jut egy fénykép, amelyet egy amerikai acélüzem tett közzé az újságok hirdetési rovatában. A földrengés által elpusztított Yokohamát ábrázolta. ÖsszeromboIt házak káoszát. De közöttük állt még néhány vascement épület, mégpedig elég magas. Ezt írták alá: „Steel stood" – az acél kibírta.

A SZÍNÉSZ Ez már szép.

A DRAMATURG *(a munkáshoz)* Miért nevet?

A MUNKÁS Hát mert szép.

A FILOZÓFUS Ez a fénykép jól érthető útmutatást adott a művészetnek.

A SZÍNÉSZ Önmagunknak e buzgó tanulmányozása és visszanyúlás saját tapasztalatunkhoz könnyen kísértésbe ejthet, hogy változtassunk a szövegen. Mi a véleménye erről?

A FILOZÓFUS Miről tudósít a darabíró?

A DRAMATURG A színészek többnyire igen egocentrikusan változtatnak. Csak a saját szerepüket látják. Így azután nemcsak megfelelnek a nekik föltett kérdésekre, hanem változtatják a kérdéseket is, úgyhogy a feleletek nem mindig vágnak. Ha közösen

határozzák el a változtatást, és nem kevesebb érdekeltséggel és tehetséggel, mint magához a darabíráshoz kell, akkor ez a darab előnyére válhat. Nem szabad elfelejteni, hogy minden fáradozásunk végcélja nem maga a darab, hanem az előadás. A változtatáshoz művészi érzék szükséges, ez az egész.

A FILOZÓFUS Utolsó mondatod, azt hiszem, valóban elég korlátot állít fel. De utalni szeretnék még arra a veszélyre is, hogy a túlzó változtatási hajlam könnyelművé tehet a szöveg tanulmányozásában; de a változtatás lehetősége és annak a tudata, hogy szükség lehet rá, csak elmélyíti a szöveg tanulmányozását.

A DRAMATURG Fontos, hogy ha változtatunk, legyünk elég bátrak és ügyesek ahhoz, hogy kellő mértékben változtassunk. Emlékszem Schiller darabjának, a *Haramiák*-nak előadására Piscator színházában. A színház úgy találta, hogy Schiller az egyik haramiát, Spiegelberget, mivel ez volt a legradikálisabb, igazságtalanul ellenszenvessé tette a közönség előtt. Tehát rokonszenvesnek játszották, és ettől a darab betű szerint felborult. Ugyanis sem a cselekmény, sem a dialógus nem adott támaszpontokat Spiegelberg viselkedésére, amelyet rokonszenvesnek kellett bemutatniuk. A darab reakciósnak hatott (pedig, történetileg nézve, nem az), és Spiegelberg tirádái nem hatottak forradalmian. Csak finom történeti érzékkel és sok művészettel végrehajtott, nagy változtatások révén lehetett volna valamelyes remény arra, hogy Spiegelberg nézetei, amelyek radikálisabbak a főszereplő nézeteinél, haladóbbnak is hassanak.

A DRAMATURG Ahogy hallottuk, a darabíró részekre vágja a darabokat, önálló kis darabokra, úgyhogy a cselekmény ugrásokban halad tovább. Elveti a jelenetek észrevehetetlen egymásba csúsztatását. De hát hogyan vágja fel, milyen szempontok szerint?

Úgy, hogy az egyes önálló jeleneteknek adható cím történelmi, szociálpolitikai vagy erkölcstörténeti jellegű lehessen.

A SZÍNÉSZ Mondj példát!

A DRAMATURG „Kurázsi mama üzletasszonyként háborúba vonul!", vagy „Kurázsi mama siet, mert attól fél, hogy hamarosan ismét megszűnhetik a háború", vagy: „Amíg Kurázsi mama az őrmestert gondozza, a toborzó katona megszökteti a fiát."

A SZÍNÉSZ S ennek az utóbbi címnek miféle történelmi vagy szociálpolitikai, vagy erkölcstörténeti jellege van?

A DRAMATURG A kor jellegzetességeként mutatja be, hogy jószívű cselekedeteket drága áron kell megfizetni.

A SZÍNÉSZ Ez a mi korunknak is jellegzetessége, és hol volt olyan kor, amely mást láthatott?

A DRAMATURG A képzeletünkben lehet ilyen kor.

A DRAMATURG A darabíró filmre vette Weigelt, amint a fellépéshez kikészítette magát. Felvágta a filmet, és minden egyes képecske tökéletes, önmagában lezárt kifejezést mutatott, külön jelentésűt. „Ebből látni – mondta csodálattal –, micsoda nagyszerű színésznő Weigel. Minden gesztusát tetszőleges számú gesztusra lehet felbontani, s ez mindegyik önmagában tökéletes. Szép az ugrás, és a nekifutás is szép!" De legfontosabbnak tartotta azt, hogy minden arcizom-mozgás, amely a kikészítéshez kellett, tökéletes lelki kifejezést idézett fel. Akiknek megmutatta a képeket, azzal a kérdéssel, mit jelentenek a különböző arckifejezések, egyszer haragra, másszor vidámságra, majd meg irigységre és részvétre következtettek. Megmutatta a filmet Weigelnek is, és megmagyarázta neki, hogy csak ismernie kell az arckifejezéseit, és már ki tudja fejezni a kedélyállapotokat, anélkül hogy mindannyiszor érezné is azokat.

A FILOZÓFUS Amiképpen az átélés mindennapossá teszi a különös esetet, úgy teszi az elidegenítés a mindennaposat különössé. A legáltalánosabb történések is kivetkőznek unalmasságukból, mivelhogy egészen különösnek ábrázoljuk őket. A néző nem menekül többé a jelenkorból a történelembe; a jelenkor történelemmé változik.

A FILOZÓFUS Annak a fő indoka, hogy a színésznek érezhető távolságot kell tartania az ábrázolt alaktól, a következő:

Ahhoz, hogy a néző kezébe kulcsot adjon az alak nyitjához, hogy azoknak a személyeknek, akik hasonlítanak hozzá, vagy akiknek helyzete hasonlít az övéhez, kulccsal szolgáljon a problémájuk feltárására, olyan pontra kell helyezkedni, amely nemcsak hogy kívül esik az alak szféráján, hanem megelőzi azt, a fejlődés magasabb fokán áll. A klasszikusok mondták, hogy a majmot az ember felől, fejlődésbeli utódja felől lehet a legjobban megérteni.

A DRAMATURG A V-effektus elmarad, ha a színész idegen képet vágva, a sajátját eltünteti. Amit tennie kell, az, hogy bemutassa a két arc metszésvonalát.

(A színésznő férfit alakít.)

A FILOZÓFUS Ha férfi alakította volna ezt a férfit, aligha dolgozta volna ki annyira éppen a férfias vonásait, és sok, nekünk egyébként általánosan emberinek tűnő apróságot láttunk most, hogy asszony játszotta a férfit (pontosabban az esetet), tipikusan férfiasnak. Ha tehát nemi dolgokról van szó, a színművésznek, ha férfi, éreztetnie kell valamit abból is, amit az asszony a férfihoz hozzáadna, ha pedig nő, valamit abból, amit a férfi adna hozzá az asszonyhoz.

A SZÍNÉSZ Valóban, aligha láttam valaha is olyan nőies asszonyokat, mint a háborúban, a fronton, ahol férfiak alakították a nőszerepeket.

A SZÍNÉSZNŐ S ha gyermekek alakítanak felnőtteket! Mennyi minden tűnik meglepőnek és különlegesnek a felnőttek viselkedésén. Az iskolában láttam az *Egy fő, az egy fő* című darabot gyermekek előadásában. Ebben eladnak egy elefántot. Ilyesmi gyerekek között lehetetlen, ezért az egész történés magában a darabban is ilyen „lehetetlen" jelleget kapott, legalábbis éppen hogy még „lehetségesnek", éppen még elgondolhatónak, bizonyos átmeneti feltételek között talán elképzelhetőnek látszott.

A DRAMATURG A V-effektus egy másik példáját egy amerikai filmben láttam. Egy igen fiatal színész, aki addig mindig proletárifjakat játszott és alighanem az volt maga is, most egy gazdag fiút alakított, aki szmokingot kap az első báljára. Nem mondhatnám, hogy nem polgárfiút alakított, sőt, inkább egészen sajátosan polgári fiút alakított. Sokan nyilván csak azt látták, hogy a megszemélyesített különösen fiúszerű fiú volt. Valóban, más a különbség a két osztályban a fiatalok és öregek között. Bizonyos szempontból a proletárifjú felnőttebb a polgárinál, más szempontból gyermekesebb.

A DRAMATURG Nem alkalmaz elidegenítő technikát a szürrealizmus is a festészetben?
A FILOZÓFUS De bizony. Ezek a bonyolult és rafinált festők úgyszólván egy új művészeti forma primitívjei. Meg akarják hökkenteni a szemlélőt, sokkot akarnak kelteni benne azzal, hogy megakadályozzák, megcsalják, összekuszálják képzettársításait, például, egy női kézre ujjak helyett szemeket festenek. Akkor is, ha jelképről van szó (a nő lát a kezével), meg akkor is, ha az effajta szélsőség nem végződik a várakozásnak megfelelően, beáll a sokk, és a kéz meg a láb elidegenül. S éppen mivel a kéz nem is kéz már, előáll *a kéz* képzete, amelynek több köze van ennek az eszköznek a funkciójához annál az esztétikus ékítménynél, amellyel már tízezer festményen találkoztunk. Persze, az ilyen képek sokszor csak reakciók az emberek és a dolgok korunkbeli nem-totális funkciótlanságára; azaz, súlyos funkciózavarokról árulkodnak. Az a panasz is, hogy a világon minden funkcionálni kényszerül, azaz, minden csak eszköz, és semmi sem cél, tünete ennek a funkciózavarnak.
A DRAMATURG Miért primitív alkalmazása ez a V-effektusnak?
A FILOZÓFUS Mert társadalmi szempontból ennek a művészetnek a funkciója elé is akadály hárul, úgyhogy maga a művészet egyszerűen nem funkcionál tovább. Ami a hatását illeti, puszta szórakozásban végződik, melyet a fent nevezett sokk idéz elő.

A FILOZÓFUS Vegyük a gazfickó halálát! Az aszociális egyén megsemmisítését, ami életeket ment meg. De valamilyen módon e megsemmisítés szükségességét is kétségbe lehet vonni. Ha ilyen végső rendszabályhoz nyúl a társadalom, nyilván elmulasztott más rendszabályokat! Ha a társadalom az élethez való jogot olyan hanyagul érvényesítette, hogy miközben érvényesíti, meg kell tagadnia, akkor az maga a jogok legősibbje, és rá kell vonat-

koztatni minden más jogot. Az életért folytatott harcában, e természetes, minden társadalmi kiszélesítéstől és gazdagítástól absztrahált kapkodásában a levegő után a puszta anyagcseréért, a vegetálásért folytatott küzdelmében mégiscsak a haldokló pártjára kell állnunk. Végsőkig redukált emberségét, nem akar meghalni, nem akar nem-ember lenni, tiszteletben kell tartanunk, mert ez olyasvalami, ami benne és bennünk közös, azaz, éppen most veszünk részt embertelenségben, amikor megöljük, vagy azt akarjuk, hogy meghaljon. Ó, sok közösség van bennünk még ekkor is. Benne is volt valami az ővele szembeni tehetetlenségünkből. Ha értékes minden élet, a társadalomnak és a társadalom által értékes csupán.

A FILOZÓFUS Tegyük fel, hogy egy olyan darabot kell játszanotok, amelynek első jelenetében egy A ember egy B embert kísér a vesztőhelyre, az utolsó jelenetében pedig ellenkező irányban látható a menet, amelyben most, mindenféle esemény bemutatása után, B kíséri A-t a vesztőhelyre, úgyhogy tehát egy és ugyanabban a történésben (a vesztőhelyre haladó menetben) A és B (hóhér és áldozat) helyet cserélt. Az első jelenet elrendezésében minden bizonnyal úgy fogtok eljárni, hogy az utolsó jelenet hatása a lehető legnagyobb legyen. Gondoskodni fogtok arról, hogy az utolsó jelenet láttára mindenkinek azonnal eszébe jusson az első, hogy feltűnjék a hasonneműség, de arról is, hogy a különbözőség se maradjon észrevétlen.
A DRAMATURG Természetesen lehet így intézni a dolgot. Mindenekelőtt nem szabad az első jelenetet átmenetnek játszani egy másikhoz, hanem különös hangsúlyt kell kapnia. Minden mozdulatot úgy kell benne eltervezni, hogy vonatkozzék az utolsó jelenet azonos (vagy más) mozdulatára.
A FILOZÓFUS A színész pedig, ha tudja, hogy az est későbbi fo-

lyamán át kell majd vennie művésztársának a helyét, gondolom, szintén másképpen játszik, mint ha nem tudja ezt. Másképpen alakítja a hóhért, ha arra gondol hogy alakítania kell majd az áldozatot is.
A DRAMATURG Kétségtelenül.
A FILOZÓFUS Nos tehát: az utolsó jelenet elidegeníti az elsőt (úgy, ahogy az első is az utolsót, s ebben áll a darab tulajdonképpeni hatása). A színész olyan eszközökhöz nyúl, amelyek V-effektusokat hoznak létre. Ezt az alakításmódot kell alkalmaznotok azokban a darabokban is, amelyeknek nincs olyan utolsó jelenetük.
A DRAMATURG Tehát úgy gondolod, hogy minden jelenetet más lehetséges jelenetekre való tekintettel kell játszani?
A FILOZÓFUS Úgy gondolom.

A FILOZÓFUS A néző annál könnyebben absztrahálhat (Lear így cselekszik, így cselekszem én is?), minél konkrétabban állítunk elébe valamely esetet. Egy egészen különös apa is lehet a legáltalánosabb értelemben vett apa. A különösség az általánosság egyik ismertetőjele. Találhatni teljesen általános különöset is.

A FILOZÓFUS Az az óhajunk, hogy a társadalomnak bizonyos történéseket olyan oldalról mutassunk be, ahonnan a társadalom némely egyenetlenségek megoldásához juthat, nem vihet bennünket kísértésbe, hogy mindazt elhanyagoljuk, ami kívül esik a hatáskörén. Az sem áll, hogy csak rejtvények, megoldhatatlan rejtvények, feladására kell törekednünk. Az ismeretlen az ismertből bontakozik ki.

A FILOZÓFUS Valamely törvény hiánytalanságát a megadott korlátozások hiánytalanságáról lehet felismerni. A törvényszerűségeket nem szabad túlságosan hajlékony, túlságosan „alkalmas" típusokon bizonyítanotok, inkább (normális mértékben) ellenálló típusokon. Azaz, a típusoknak megközelítő jelleggel kell rendelkezniök. Ha például az a véleményetek, hogy egy paraszt adott körülmények között bizonyos módon fog cselekedni, vegyetek egy jól meghatározott parasztot, s ne olyat, amelyiket alkalmassága alapján kerestetek ki vagy konstruáltatok, hogy majd éppen úgy fog cselekedni. Még jobb, ha azt mutatjátok meg, hogyan érvényesül a törvény különböző parasztok esetében különbözőképpen. A törvények csak egészen általános irányvonalakat, átlagokat, összefoglalásokat adnak nektek. Az *osztály* fogalma például olyan fogalom, amelyben sok egyes személy van összefoglalva, azaz, egyes személyi létében eltörölve. Az osztályra érvénycsek bizonyos törvényszerűségek. Érvényesek az egyes személyekre is, amennyire azonosak az osztállyal, tehát nem abszolút mértékben; hiszen úgy jutottunk az osztály fogalmához, hogy eltekintettünk az egyes személyek bizonyos sajátosságaitól.

A DRAMATURG Az orrszarvú tudományos ábrázolása, például egy természetrajzi műben található rajza és valamely művészi ábrázolása között az a különbség, hogy az utóbbi elárul valamit a rajzoló kapcsolatairól az állathoz. A rajz történeteket tartalmaz akkor is, ha csak éppen az állatot ábrázolja. Az állat lustának vagy dühösnek, falánknak vagy ravasznak mutatkozik. Néhány olyan tulajdonság van belerajzolva, amelyet fölösleges tudni pusztán a csontozatának tanulmányozásához.

A DRAMATURG Vegyétek azt a helyet, mikor Lear meghal! Ezt hogy „Pray you, undo this button: thank you, Sir!" („Kérem nyissa ki azt a gombot: köszönöm, Uram!") Egy kívánság nyomul az átkok közé, az élet elviselhetetlen, és még a ruha is szorít; aki élt, király volt, aki meghal, ember. És még illedelmes is („thank you, Sir"). A költő kimeríti a témát, kicsiben és nagyban egyaránt. A nagy Csalódott meghal, tanúi vagyunk csalódásának is, halálának is; nem fedik egymást egészen. Lear nem ad bocsánatot, de szíves szolgálatokat elfogad. Az ember túlment a mértéken, a költő nem megy túl. Lear megsemmisítése teljes, halála speciális rémületül demonstráltatik, Lear csakugyan meghal.

A SZÍNÉSZ De a művészetek legnagyobb teljesítményeihez hozzátartozik, hogy a másolatok nem a haszon fejtegetései szerint készülnek, nincsenek tekintettel a kor erkölcsi követelményeire, nem erősítik meg az uralkodó nézeteket.
A DRAMATURG Megállj! Ha a másolatok nem erősítik meg az uralkodó nézeteket, azaz ignorálják az uralmon levők nézeteit, a haszon fejtegetéseit mégiscsak követhetik! Sőt, sokkal könnyebben.
A SZÍNÉSZ A művészetek azonban továbbmennek, vagy ha tetszik, nem mennek el annyira. Képesek arra, hogy élvezetessé tegyék a sodró áradat méltóságát, erejét és szépségét, amikor az egész falvakat elborít. Élvezetet csiholnak aszociális egyének szemléletéből, megmutatva a gyilkosok életerejét, a csalók ravaszságát, a hárpiák szépségét.
A FILOZÓFUS Mindez rendben van, a rendellenesség rendben van. Mindaddig, amíg nem rejtik el az elárasztott falvakat, nem hibáztatják a meggyilkoltakat, nem mentik fel a csalást; és a hárpia karmát nem ábrázolják pusztán szellemes szerszámnak, rendben van minden.

A SZÍNÉSZ Nem tudom a mészárost és a birkát *egyszerre* ábrázolni.
A DRAMATURG Nem vagy egymagad a színpadon.
A FILOZÓFUS Nem tudod a mészárost és egyszersmind a birkát is ábrázolni, de, gondolom, a birka mészárosát tudod.
A SZÍNÉSZ Vagy a nézőben rejlő birkahúsevőre, vagy a bankok adósára hivatkozom.
A FILOZÓFUS A birkahúsevő lehet a bankok adósa.
A SZÍNÉSZ Helyes, csakhogy hivatkozásom nem irányulhat egyidejüleg mindkét minőségére. Én az egyes emberekhez csak úgy beszélek, mint az egész emberiség egy tagjához. Az emberiség mint összesség van érdekelve az önmagában vett életerőben, és hogy ez hogyan nyilvánul meg, az teljesen mindegy.
A DRAMATURG Minden alakot más alakokkal való kapcsolataiból építünk fel. A színész tehát partnere játékában éppúgy érdekelve van, mint a sajátjában.
A SZÍNÉSZ Ebben nincs semmi új. Én mindig hagyom érvényesülni a partneremet.
A SZÍNÉSZNŐ Néha.
A DRAMATURG Nem erről van szó.

A DRAMATURG Figyeljetek a különbségre a között, hogy *erős* és *durva*, *laza* és *petyhüdt*, *gyors* és *elsietett*, *gazdag képzeletű* és *csapongó*, *átgondolt* és *kiagyalt*, *érzéssel teli* és *érzelmeskedő*, *ellentmondásos* és *képtelen*, *érthető* és *egyértelmű*, *hasznos* és *kihasználható*, *patetikus és nagyszájú*, *ünnepélyes* és *kenetteljes*, *finom* és *gyönge*, *szenvedélyes* és *féktelen*, *természetes* és *véletlen*.
A FILOZÓFUS Ha a férj hazatérve meglátja otthon a *kéthátú állatot*, az érzések sokfélesége fogja elárasztani, és megmutatkozik, melyek egységesek, és melyek nem azok. Érzi a felfedező diadalát („No, hisz épp jókor jöttem!"); a bosszúságot, hogy olyasmit fedezett föl, ami nem tetszik neki („Lehetséges még, hogy tévedek?");

undort a testi gyönyörűségtől („Milyen állati!"); fájdalmas megértést a szükségletek iránt („Hiába, kell neki"); a megvető lemondás érzését („Mit vesztek azzal, ha már így van!"); bosszúszomját („No ezért még fizetni fog!") és így tovább és így tovább.

A DRAMATURG Mi az oka, hogy polgári oldalról a sárgarézvásárlónak minduntalan érzelemhiányt vetettek a szemére, mintha beteges vágya volna, hogy az érzelemszerűt kiirtsa az értelemszerű kedvéért?
A FILOZÓFUS Ésszerűsége nem váltott ki érzelmeket az ő lelkükből. Sőt, érzelmeik fellázadtak ellene és az esze ellen. Zokon vették a kritikáját. Pedig sohasem hivatkozott az eszükre, csak ellenségeikére. Azután meg nála a kritika csak része volt a változásra irányuló gyakorlati rendszabályoknak. A panaszt a folyók folyása és a gyümölcsök íze miatt úgy gyűjtötte össze, mint annak a munkának az egyik részét, amelynek a másik része a folyók szabályozása és a gyümölcsfák megnemesítése volt. Kritikája gyakorlati jellegű és ezáltal közvetlenül érzelemszerű is volt, míg az, amit ők kritikának ismertek, az erkölcsre irányult, nem a gyakorlatra, azaz, pusztán az érzelemszerűség körében maradt. Kritikájuk így nagyobb részt terméketlen volt, és ezért mindenre, ami kritikus, a terméketlenség bélyegét sütötték, az ő kritikájára is.
A DRAMATURG Azt hittem, csak arról a félreértésről volt szó, hogy az átélés ellen emelt művészi kifogásait a művészetbeli érzelmek ellen emelt kifogásoknak tartották.
A FILOZÓFUS Nem, a félreértés mélyebb mélységekből eredt. Korának polgárai folyton-folyvást azt kiáltozták a lázadó tömegek felé, hogy érzelmi zűrzavarukban nem értik a fennálló társadalmi rend ésszerűségét, a tömegek vezetői felé pedig, hogy csak a hideg értelmet veszik számításba, a nép évezredek folyamán kialakult érzelmi életét, vallásos, erkölcsi, családi érzelmeit pedig nem.

A NEGYEDIK ÉJSZAKA

A DARABÍRÓ BESZÉDE CASPAR NEHER SZÍNPADTERVEZŐ SZÍNHÁZÁRÓL

Olykor hozzáfogunk a próbákhoz, holott semmit sem tudunk a díszletekről, és barátunk kis vázlatokat készít nekünk a történésekről, amelyeket majd ábrázolnunk kell, mondjuk, hat embert egy munkásasszony körül ülve, aki szemrehányást tesz nekik. Lehet, hogy a szövegben mindössze öt embert találunk, mert barátunk nem szőrszálhasogató, de megmutatja nekünk a lényeget, és az effajta vázlatai mindannyiszor finom kis műremekek. Hogy azután a színpadon hol legyen az asszony, a fia és a vendégek ülőhelye, azt magunk találjuk ki, és barátunk azon a helyen állítja föl, amikor megépíti a díszletet. Olykor már előre ideadja képeit nekünk, és ilyenkor hasznunkra van a csoportosítás és a gesztusok megállapításában, sőt, nemritkán a személyek jellemzésében és beszédmodoruk kialakításában is. Díszleteit áthatja az illető darab szelleme, és felkeltik a színész becsvágyát, hogy megállja a helyét közöttük. A darabokat szuverén módon olvassa. Erre csak egyetlen példát mondok. Shakespeare *Macbeth*-jének első felvonásában, a hatodik jelenetben, Duncan király és hadvezére, Banquo, akiket Macbeth meghívott a kastélyába, e híres versben dicsérik a kastélyt:

. . . . Ez a nyári vendég,
A templomjáró fecske jelzi boldog
Fészkével, hogy az ég lehellete
Mily csábító itt...

Neher ragaszkodott hozzá, hogy a kastély félig romos, szürke, feltűnően szegényes legyen. A vendégek magasztaló beszéde csak udvariaskodás volt. Machbethéket kis skót nemeseknek tartotta, akikben beteges méreteket öltött a nagyratörés!

Díszletei jelentős dolgokat mondanak el a valóságról. Ennek érdekében mindig nagyvonalú, mondanivalójáról lényegtelen részlettel vagy díszítéssel nem tereli el a figyelmet, mondanivalója pedig művészi és egyben gondolati is. Emellett mindig szép, és minden lényeges részlete nagy szeretettel gondozott.

Milyen gondosan választ meg egyetlen széket is, mennyi megfontolással keres helyet neki! És mindent mindig a játék kedvéért. Egyszer rövidre szabja a szék lábát, és az asztal hozzá pontos tanulmány alapján készül, úgyhogy azoknak, akik az asztalnál étkeznek, egészen sajátos tartást kell fölvenniök, és így a megszokottnál mélyebben előregörnyedő étkezők beszéde is sajátos jelleget kap, ami a történést érthetőbbé teszi. És hányféle hatásra ad lehetőséget különböző nagyságú ajtóival!

Ez a mester minden kézművesszakmát ismer, és gondoskodik róla, hogy valódi művészettel ácsolják a bútorokat, még a szegényeseket is, mert a szegényesség és olcsóság ismertetőjegyeit művésziesen kell kimunkálni. Az anyagot is, a vasat, fát, vásznat, szakértő módon kezeli, és helyesen vegyíti, takarékosan vagy buján, ahogy a darab kívánja. Elmegy a kovács műhelyébe, hogy görbe kardokat kovácsoltasson, felkeresi a műkertész műhelyét, és ott bádogból vágat és fonat koszorút. Sok kelléke valóságos múzeumi darab.

A kis tárgyak, amelyeket a színészek kezébe ad, a fegyverek, szerszámok, pénztárcák, evőeszközök stb. mindig valódiak, kiállják a legaprólékosabb vizsgálatot is, de az architektúrában, azaz, ha ez a mester belső vagy külső teret épít a színpadon, beéri jelzésekkel, egy táj vagy egy kunyhó artisztikus és költői ábrázolásával, amely megfigyelőképességének és képzeletének egyaránt dicsérete válik. Szép elkeverésben mutatják ezek az ő keze vonását a darabíró kezének vonásaival. És nem találunk alkotásai között olyan építményt, udvart, műhelyt vagy kertet, amely ne viselné magán azoknak az embereknek úgyszólván az ujjlenyomatait, akik ott éltek, akik azokat építették. Láthatóvá teszi az építők mesterségbeli tudását és képességeit, az ott élők életszokásait.

Terveiben barátunk mindig „az emberekből" indul ki és abból, „ami velük és általuk történik". Nem „színpadi képeket" készít, hátteret és keretet, hanem „térszínt" épít, hogy azon az emberek majd éljenek, és tapasztalatokat szerezzenek. Amiből a színpadépítő mestersége egyébként állni szokott, azt félkézzel intézi el, az esztétikum, a stílus kérdéseit. Shakespeare Rómája természetesen más volt, mint Racine-é. Ő mindig a költő színpadát építi föl, és az csak úgy ragyog.[25] Különböző fehérekkel és szürkékkel és különböző strukturálásukkal, ha akarja, gazdagabb színezést tud létrehozni, mint mások az egész palettával. Nagy festő. De mindenekelőtt találékony mesélő. Senki más nem tudja úgy, mint ő, hogy mindaz, ami nincs hasznára egy történetnek, árt neki. Ezért ami „nem vesz részt a játékban", mindig beéri jelzésekkel. Persze ezek a jelzések serkentenek. Megélénkítik a néző képzeletét, amelyet a „teljesség" megbénít.

Sokszor alkalmazza egy találmányát, amely az idők folyamán nemzetközi köztulajdonná lett, és egyúttal többnyire elvesztette az értelmét is. A színpad kétfelé osztását értem, olyan elrendezését, amelynek első részén egy szoba, udvar, munkahely van építve félmagasságban, mögötte pedig vetített vagy festett formában a tágabb környezet, amely minden jelenettel változik, vagy az egész darab folyamán állandó marad. Ez a tágabb miliő állhat dokumentális anyagból, de lehet egy kép vagy szőnyeg is. Az ilyen el-

[25] Világítóberendezéseink szegényessége miatt fényképfelvételeink sajnos nem tudják visszaadni Neher valamennyi dekorációjának ragyogását.

rendezés természetesen gazdagítja az elbeszélést, és egyúttal állandóan emlékezteti a nézőket arra, hogy a színpadtervező színpadot épített: azaz, itt másképpen láthatja a dolgokat, mint a színházon kívül.

Ez az eljárás, ha még oly sokféleképpen változtatható is, természetesen csak egy a sok közül, amelyet Neher alkalmaz; díszletei éppúgy különböznek egymástól, mint a maguk a darabok. Alapjában véve igen könnyedén épített, gyorsan változtatható, szép és a játék számára hasznos állványzat benyomását keltik, amely beszédesen járul hozzá a színpadi történet elmeséléséhez. Ha még a lendületet is említjük, ahogyan épít, megvetését a pusztán takaros és ártalmatlan iránt, valamint építményei derűs hangulatát, talán sikerül hozzávetőleg jellemeznünk korunk legnagyobb színpadépítőjének munkamódszerét.

[A DRAMATURG BESZÉDE A SZEREPOSZTÁSRÓL]

A DRAMATURG Általában hamisan és gondolat nélkül osztják ki a szerepeket. Mintha minden szakács kövér, minden paraszt vasidegzetű, minden államférfi daliás volna. Mintha mindenki, aki szeret, és akit szeretnek, szép volna! Mintha minden jó szónoknak szép hangja volna!

Természetesen sok mindent meg kell gondolni. Ehhez a Fausthoz ez a Mephisto illik és ez a Gretchen. Vannak olyan színészek, akiknek nehezen hiszi el az ember, hogy hercegek; különböző hercegek vannak, de legalábbis arra nevelték mindet, hogy parancsoljon, és Hamlet is herceg a sok ezer között.

Azután szükséges az is, hogy a színészek képesek legyenek a fejlődésre. Itt ez a fiatal ember: belőle jobb Troilus lesz, ha már eljátszotta Mitteldorf hivatalszolga szerepét. Ebből a színésznőből hiányzik minden szemérmetlen vonás, amire az utolsó felvonás Gretchenének szüksége volna: megszerezheti-e, ha Cressidát alakítja, akiből a helyzetek kikényszerítik, vagy Grusét, akit egészen megakadályoznak benne?

Bizonyos, hogy minden színészhez jobban illik némelyik szerep, mint a másik. És mégis veszélyes dolog, ha egyetlen szerepkörbe kényszerítik. Csak a legtehetségesebbek képesek egymáshoz hasonló figurákat alakítani, úgyszólván ikreket, akiken látható, hogy ikrek, és mégis megkülönböztethetők.

Egészen ostoba dolog a szerepeket testi jellegzetességek szerint szétosztani. „Ennek királyi alakja van!" Mit értsünk ezen? Min-

den király olyan, mint VII. Edward? „De ennek nincs parancsoló fellépése!" Hát oly kevés módja van a parancsolásnak? „Kurázsi mamának ez nagyon is előkelő külsejű!" Nézzük meg egyszer a halárus asszonyokat!

Igazodhatunk a temperamentumhoz? Nem lehet. Ez is csak annyi, mint a könnyebbik végén fogni meg a dolgot.

Persze, vannak szelíd emberek, vannak indulatosak, hatalmaskodók. De az is igaz, hogy minden emberben benne van minden temperamentum. És mennél inkább színész, annál inkább érvényes rá ez a tétel. És a benne elnyomott temperamentumfajták, ha előbányásszuk őket, gyakran rendkívül intenzív hatásúak. Ezenfelül a nagyszabású szerepek (köztük a kisebbek is) határozott ismertető jegyeik mellett teret engednek a hozzátevésnek; térképhez hasonlók, amelyen fehér foltok vannak. A színésznek gondoznia kell magában minden temperamentumot, mert alakjai nem élnek, hanem ellentmondásosságukból élnek. Nagyon veszélyes dolog egy nagy alakot egyetlen tulajdonságra felépíteni.

A NEGYEDIK ÉJSZAKA TÖREDÉKEI

A VIDÁM KRITIKA

A SZÍNÉSZ Meg lehet érteni, hogy a drámai személyek érzelmeivel való együttérzés és cselekvéseikkel a lélekben való együttcselekvés élvezetet okozhat. De miképpen okozhat élvezetet ezeknek a kritikája?

A FILOZÓFUS Nekem a ti hőseitek cselekvéseivel való együttcselekvés gyakran okozott bosszúságot, és az érzelmeikkel való együttérzés valódi undort keltett bennem. Ezzel szemben szórakoztat, ha játszhatom hőseitekkel, mulattat a más cselekvési módok elképzelése és az övéknek az általam elképzeltekkel való összehasonlítása, mivel ezek szintúgy lehetségesek.

A DRAMATURG De hát hogyan cselekedjenek másképp, ha olyanok, amilyenek, ha olyannak alkották őket, amilyennek alkották? Hogy tudod tehát elképzelni, hogy másképp cselekszenek?

A FILOZÓFUS El tudom képzelni. Azután meg összehasonlíthatom őket saját magammal is.

A DRAMATURG Így hát a kritika gyakorlása nem tisztán értelemből fakadó művelet?

A FILOZÓFUS Természetesen nem. Kritikátokat semmiképpen sem korlátozhatjátok az értelemre. Részt vesznek a kritikában az érzelmek is, s talán épp a ti feladatotok az, hogy megszervezzétek az érzelemből fakadó kritikát. Emlékezzetek arra, hogy a kritika válságokból fakad, és erősíti őket.

A DRAMATURG Mindenesetre ahhoz sem tudhatnánk eleget, hogy a legkisebb jelenetecskét színre vigyük. Mi legyen tehát?
A FILOZÓFUS A tudás fokozatai különbözők. Tudás rejtezik sejtelmeitekben és álmaitokban, aggodalmaitokban és reményeitekben, a rokonszenvben, a gyanúban is. A tudás mégis elsősorban a jobban-tudásban jelentkezik, tehát az ellentmondásban. Mindez a ti birodalmatok.

A SZÍNÉSZ Tehát a mutatóujj felemelése! Semmit nem gyűlöl jobban a közönség. Menjen vissza az iskolapadba?
A FILOZÓFUS Szörnyűségesek azok az iskolapadok, amelyek ekkora gyűlöletet keltenek. De mit törődöm én a ti rossz iskolapadjaitokkal! Szabaduljatok meg tőlük!
A DRAMATURG Senkinek sincs kifogása az ellen, ha egy darabnak van mondanivalója, csak ne lógjon ki belőle szüntelenül. Nem jó az, ha a tanítócélzat észrevehető.
A FILOZÓFUS Higgyétek el nekem: akik észrevehetetlen tanítócélzatot akarnak, azok nem akarnak tanítócélzatot. Más dolog az, hogy a mondanivalónak nem kell a darabból állandóan kilógnia.

A DRAMATURG Legjobb tehetségünk szerint tanulmányoztuk azt a sokfajta utasítást, amelynek révén te a színház művészetét éppoly tanulságossá akarod tenni, mint amilyen a tudomány. Meghívtál bennünket, hogy szánhizadban tevékenykedjünk, amelyet tudományos intézetté akartál alakítani, a művészet gyakorlása pedig ne legyen benne a célunk. A valóság azonban az, hogy kívánságaid kielégítésére fel kellett használnunk minden művészetünket. Őszintén szólva, annak ellenére, hogy úgy játszunk, ahogy te akarod, és abból a célból, ahogy te akarod, mégis művészet az, amit csinálunk.

A FILOZÓFUS Ez feltűnt nekem is.
A DRAMATURG Elegendő volna, úgy hiszem, hogy ha már annyi mindent eltöröltél abból, amit a művészet gyakorlásához általában szükségesnek tartanak, egyetlen dolgot megtartanod.
A FILOZÓFUS Mit?
A DRAMATURG Amit e tevékenység könnyedségének neveztél. Azt a tudatot, hogy ez a valamit-előadás, a publikum számára elkészítés csak derült, barátságos hangulatban mehet végbe, amelyben hajlamos az ember például tréfálni is. Helyesen határoztad meg a művészet helyét, amikor felhívtad a figyelmünket a különbségre két olyan ember munkája között, akik közül az egyik egy gép öt emeltyűjét kezeli, a másik pedig öt labdát kap el a levegőben. És ezt a könnyedséget összekapcsoltad egy társadalmi természetű feladat szigorú komolyságával.
A SZÍNÉSZ Eleinte leginkább az a követelésed vette el a kedvemet, hogy csupán és mindig csak az értelmemmel dolgozzam. Megérted, ugyebár, hogy a gondolkodás oly sivár dolog, alapjában véve embertelen. És ha éppen *az emberinek* akarnánk nevezni, hibát követnénk el akkor is, mert énnekem pontosan az állati hiányoznék belőle.
A FILOZÓFUS Tehát hogy áll a dolog?
A SZÍNÉSZ Ó, most már nem látom olyan sivár dolognak a gondolkodást. Nem is áll ellentétben az érzéssel. A nézőkben pedig nemcsak gondolatokat keltek, hanem érzelmeket is. A gondolkodás most már nekem egyszerűen valamely magatartásmódnak tűnik, éspedig társadalmi magatartásmódnak. Részt vesz benne az egész test minden érzékszervével.

A FILOZÓFUS Egy orosz darabban láttam a következőt: munkások fegyvert adtak egy rabló kezébe, hogy védelmezze őket munkájuk közben a rablók ellen. A közönség nevetett, de egyúttal sírt is.

A régi színpadon a hőssel a karakterszerep áll szemben. A karikatúra az a forma, amelyben az átélést eredményező ábrázolás kritikát hoz létre. Itt a színész kritizálja az életet, a néző pedig beleéli magát a kritikájába. Az epikus színház csak akkor élhet a karikatúrával, ha magát a karikírozást akarja megmutatni. A karikatúrák úgy lépnek föl, mintha jelmezek lépnének föl valamely jelmezbálon, amely a színpadon játszódik. A gördülő, továbbhaladó, tovavonuló (de nem magával ragadó) ábrázolás szintén szükséges, mert hiszen, ha minden figura minden megnyilatkozását feltűnővé tesszük, akkor az is szükséges, hogy mindeme megnyilatkozások lefolyását, összefüggését, folyamatát is feltűnővé tegyük. Valódi megértés és valódi kritika csak akkor áll elő, ha az egyes is, az egész is, valamint az egyesnek az egészhez való mindenkori viszonya megérthető és kritizálható. Az emberek megnyilatkozásai ugyanis szükségszerűen ellentmondásosak, helyes tehát, ha a teljes ellentmondást áttekintjük. A színésznek nem kell minden ízében körülhatárolt alakot adnia. Nem is tudná megtenni, és nem is kell megtennie. Hiszen nemcsak a dolog bírálatát kell nyújtania, hanem mindenekelőtt és elsősorban magát a dolgot. S nem kell mindarról, amit ad, kidolgozott véleménnyel rendelkeznie. Tapasztalatainak és élményeinek tárából merít.

A SZÍNÉSZ A te szánhízodnak, kedves barátom, a mi színházunk még mindig nagyon az útjában van. Képességeink felhasználásában, mivel a színházban és a színház számára fejlesztették ki őket, kárát valljuk, hogy azon kívül, amit te is felhasználsz, olyasmit is tudunk, amire aligha van szükséged. Ugyanis, ha bizonyos szempontból többet tudunk, mint amennyit kívánnak tőlünk, ez éppúgy hátrányos nekünk, mintha kevesebbet tudnánk.
A FILOZÓFUS Miben tudtok többet?
A SZÍNÉSZ Te érthetően megmagyaráztad nekünk a különbséget a *látó* és a *vizsgálva szemlélő* között. Megértetted velünk, hogy az utóbbinak kell felváltania az előbbit. Pokolba a sejtelemmel, adjatok nekünk tudást! Nem kell a gyanú, ide a bizonyítékkal! Nem kell az érzelem, lássuk az érveket! Minek az álom, terv kell nekünk! Mit kezdjünk a vággyal? Jöjjön az elhatározás!
A SZÍNÉSZNŐ *(örvendezve tapsol.)*
A SZÍNÉSZ Te miért nem tapsolsz?
A FILOZÓFUS Aligha beszéltem ilyen határozottan, legalábbis a művészet általában vett feladatáról. Csak a visszájukra tekert jelszavak ellen fordultam: pokolba a tudással, hagyjátok meg nekünk a sejtelmet és így tovább. Azellen keltem ki, hogy a művészetet csak a határterület számára tartalékolják. Mozgalmas korszakok és haladó osztályok műveiben nem érvényesek ezek a jelszavak. De tekintsetek saját korunkra! Mennyivel művésziesebben kidolgozottak azok a művek, amelyekből az általam elvetett jelszavakat lehet levonni! A sejtelmeket sokkal több művészettel prezentálják, mint az ismereteket. Még a tiszta gondolatokat tartalmazó művekben is másutt, a homályosban találni a művészi elemet; úgy értem, nemcsak ott keressük, de megtaláljuk abban is.
A DRAMATURG Úgy érted, hogy a tudás számára nem akad művészi forma?
A FILOZÓFUS Tartok tőle. Miért helyezném nyugalomba a sejtelem, az álom, az érzelem szféráját? Ezen a módon is foglalkoznak az emberek a társadalom problémáival. Sejtelem és tudás nem ellentétek. A sejtelemből tudás lesz, a tudásból sejtelem. Az álmokból tervek lesznek, a tervek pedig álmokba mennek át. Vágyódom, útra kelek, és mentemben vágyódom tovább. A gondolatokat kigondoljuk, az érzelmeket átérezzük. De kisiklás és rövidzárlat is előfordul. Vannak olyan fázisok, amikor az álmokból nem lesz terv, a sejtelem nem lesz tudássá, és nem kel útra a vágy. A művészet számára rossz idők az ilyenek, rossz lesz a művészetük is. A sejtelem és a tudás közötti feszültség, amelyből művészet fakad,

elernyed. A terep jóformán kiürül. S engem e pillanatban kevésbé érdekel az, hogy mi történik az olyan művészekkel, akik misztikába süllyednek. Jobban érdekelnek azok, akik – türelmetlenül elfordulva a tervtelen álmodozástól – álom nélküli tervezésbe fognak, ugyancsak üres tervezésbe.
A DRAMATURG Értem. Éppen nekünk, akik elszántuk magunkat arra, hogy a társadalmat szolgáljuk, amelyhez tartozunk, éppen nekünk kellene az emberi törekvések *minden* szféráját teljességgel egybefogni.
A SZÍNÉSZ Tehát ne csak azt mutassuk meg, amit tudunk?
A SZÍNÉSZNŐ Azt is, amit sejtünk.
A FILOZÓFUS Gondoljátok meg, hogy egyet-mást, amit ti nem tudtok, a néző ismerhet!

A SZÍNÉSZ Mondott valamit a darabíró a nézőről?
A FILOZÓFUS Igen, a következőt mondta:

Nemrégiben találkoztam a nézővel.
Poros úton
Fúrógépet tartott a kezében.
Egy másodpercre
Felpillantott. Én erre gyorsan
Fölvertem színházamat a házak között.
Ő várakozva nézett.
A kocsmában
Találkoztam vele újra. A söntés előtt állt.
Izzadt volt, ivott, kezében egy
Kenyércipó. Gyorsan felvertem a
Színházamat.
Ő csodálkozva nézett.
Máma

Ismét szerencsém volt. Az állomáson
Láttam, amint puskatussal terelték
A háborúba. Pergett a dob.
Ott a tömegben
Vertem fel színházamat. Válla fölött
Visszanézett:
Bólintott.

A FILOZÓFUS A proletariátus ellenfelei nem alkotnak egységes, reakciós tömeget. Még az ellentétes osztályhoz tartozó egyén sem tekinthető mindenestől ellenséges és idegen testnek. Az osztályharc olykor beléje hatol. Érdekei többfelé szakítják. Mivel a tömegben él, ha még oly izoláltan is, részt vállal a tömegek érdekében. A *Patyomkin páncélos* című szovjet filmet nézve, bizonyos burzsoák együtt örültek a proletariátussal, amikor a matrózok hóhéraikat, a tiszteket a tengerbe lökték. Noha a tiszti kaszt védte a társadalmi forradalomtól, a burzsoázia mégsem tudta a hatalma alá vonni ezt a kasztot. Félnie kellett „túlkapásaitól", és gyakran kellett szenvednie tőlük. A feudalizmus ellen pedig a burzsoák alkalomszerűen együtt szavaztak a proletárokkal. Az ilyen pillanatokban e burzsoák valódi és örömhozó érintkezésbe kerültek az emberi társadalom előretörő elemeivel, a proletár elemekkel; a teljes emberiség részének érezték magukat, nagynak és hatalmasnak bizonyos kérdések megoldásában. Így a művészet mégis bizonyos egységbe gyúrhatja közönségét, amely a mi korunkban osztályokra hasadt.

A FILOZÓFUS Akármennyit feladunk is új céljaink szolgálatában abból, amit a színház művészetében nélkülözhetetlennek tekintenek, egyvalamit, gondolom, föltétlenül meg kell tartanunk: a

könnyedséget. Nem gátolhat bennünket, de ha lemondanánk róla, túlerőltetnénk és elrontanánk művészetünket. A színház természetében ugyanis van valami könnyed. A színpadi kikészítés és az elpróbált beállítások, a világ utána-alkotása néhány támaszpont segítségével, az élet képzetének keltése, a csattanók és a rövidítések, mindez, hogy ne hasson ostobának, csak természetes derűvel végezhető. A könnyedséggel el lehet érni a komolyság bármely fokát, nélküle semmit. Így minden problémának olyan megfogalmazást kell adnunk, hogy játék közben, és játékos módon, ki tudjuk fejteni. Aranymérlegre van szükség ehhez, pontosan kiszámított mozdulatokra, eleganciára, akárhogy ég is a talaj a lábunk alatt. Hiszen szinte botrányosnak tűnhetik, hogy e véres háborúk közepette, és semmiképpen sem azért, hogy egy másik világba meneküljünk, efféle színházi dolgokról vitatkozunk, amelyek létüket látszat szerint mégiscsak a szórakozás utáni vágynak köszönik. Ó, hiszen holnap a szélbe szórhatják csontjainkat! De mi épp azért foglalkozunk a színházzal, mert azt is eszközzé akarjuk alakítani, ügyeink előrelendítésére. Helyzetünk sürgető volta azonban nem lehet ok arra, hogy a felhasználni kívánt eszköz elpusztításába beleegyezzünk. Hiszen mit sem használ a kapkodás ott, ahol gyors cselekvésre van szükség. A sebészre súlyos felelősség hárul, de késének könnyedén kell a kezében állnia. A világ kizökkent sarkaiból, és csak roppant mozdulatokkal lehet ismét visszailleszteni. De az erre szolgáló eszközök között lehet egy vékony, egy törékeny is, amely könnyed kezelést igényel.

A FILOZÓFUS Az olyan színház, amelyben nem szabad nevetni, olyan színház, amelyen nevetni kell. A humortalan emberek nevetségesek.

Az ünnepélyesség révén némelyek olyan jelentőséget akarnak adni valamely dolognak, amilyennel az nem rendelkezik. Ha valamely dolog valóban jelentős, és jelentőségét tekintetbe vesszük, elegendő ünnepélyesség keletkezik. Fényképek mutatják, mint kíséri utolsó útjára Lenint a nép; látható rajtuk, hogy valami ünnepélyes dolog megy végbe. Először csak annyi látszik, hogy emberek kísérnek egy embert, akitől nem szívesen válnak meg, még egy darabig. Csakhogy nagyon sokan vannak, s hozzá „kisemberek", menetük pedig tüntetésnek tűnik egyesek, kevesek ellen, akik régóta szabadulni szerettek volna attól, akit ott visznek. Ők gondoskodnak róla, hogy fölösleges legyen ünnepélyességről gondoskodnunk.

A MŰVÉSZET MEGHATÁROZÁSA

A FILOZÓFUS Eleget beszéltünk arról, mire használható a művészet, hogyan kell létrehozni, és mitől függ a művészi munka, sőt, magunk is létrehoztunk ilyet e négy éjszakán, úgyhogy megkockáztathatunk néhány óvatos és absztrakt jellegű nyilatkozatot az ember e sajátos képességéről, remélve, hogy nem önmagukban és önmagukért, absztrakt módon fogják majd felhasználni őket. Azt lehetne talán mondani, hogy a művészet olyanféle ügyesség, amelynek segítségével az emberek együttéléséről utánzatokat lehet készíteni, s ezek az emberek bizonyos érzéseit, gondolkodását és cselekvését eredményezhetik, amelyet magának az utánzott valóságnak látványa vagy tapasztalása nem hoz létre azonos módon és azonos intenzitással. A valóság látványából és tapasztalásából a művész olyan látható és tapasztalható utánzatot készített, amely az ő érzését és gondolkodását is reprodukálja.
A DRAMATURG Nyelvünkben van egy jó kifejezés erre: a művész produkálja magát.
A FILOZÓFUS Kitűnő kifejezés, ha úgy értelmezzük, hogy a művészben az ember produkálja, azaz, termeli újra, magát; azaz, művészet az, ha az ember önmagát termeli.

A SZÍNÉSZ De bizonyos, hogy ez még nem minden, amire a művészet képes; hiszen ennyi nem volna elég, hol vannak az álmodók

álmai, a szépség és a benne rejtőző rettegés s az élet, minden regiszterével?
A DRAMATURG Sőt, beszélnünk kell az élvezetről is. Te, aki abban látod a filozófia summáját, hogy élvezetesebbé tegye az életet, úgy tűnik, a művészetet olyannak akarod, hogy valami más legyen, és éppen nem élvezetes. Oly nagy fontosságot tulajdonítasz a jó ételek fogyasztásának, és elítéled azokat, akik krumplit tálalnak a nép elé. Hát a művészetben ne legyen semmi az evéshez, iváshoz, szerelemhez hasonló?

A FILOZÓFUS A művészet tehát az emberiség sajátos és eredeti képessége, sem nem rejtett morál, sem pusztán megszépített tudás, hanem önálló, a különböző diszciplínákat ellentmondásosan képviselő diszciplína.

A művészetet a szép birodalmának nevezni túlságosan sommás és receptív eljárás. A művészek ügyességre tesznek szert, ez mindennek a kezdete. A művészi dolgok azért szépek, mert ügyesen készítették őket. Ha úgy érvelnénk ezellen, hogy puszta ügyességgel nem lehet művészi tárgyakat létrehozni, akkor a „puszta" kifejezéssel valamely egyoldalú, üres, egyetlen területre alapított és a művészet más területeiről hiányzó ügyességre volnánk csak tekintettel, tehát valamely morálisan vagy tudományosan ügyetlen ügyességre. A természeti szépség olyan minőség, amely az emberi érzékeknek alkalmat ad az ügyességre. A szem produkálja magát. Ez még nem önálló történés, nem olyan történés, amelynél „megmaradunk". És nem is olyan, amelyet ne készítettek volna elő más történések, tudniillik, társadalmi történések, egyéb fajta, termelő produkciók. Hová lesz a nagy hegység távlata a völgy szűk keskenysége nélkül, a vadon alakítatlan alakja, a nagyváros alakított alaktalansága nélkül? A kielégítetlennek nem elégül ki a szeme sem. A kimerültben vagy „a környékre vetődöttben", ha a fel-

használás minden lehetősége nélkül dobják elébe, a „legnagyszerűbb" táj is csak zavaros reflexeket kelt, s a zavart a lehetőségek lehetetlensége okozza.

A műveletlen mindjárt azt hiszi, hogy szépet lát, ha az ellentétek kiélesednek, ha a kék víz kékebb, a sárga gabona sárgábbá, az esteli ég pirosabbá változik.

A FILOZÓFUS Elmondhatjuk, hogy a *művészet*re vonatkozó álláspontunk tekintetében a következő utat tettük meg: A valóságnak azokat az utánzatait, amelyek alkalmasak mindenféle szenvedély és kedélymozgás kiváltására, megpróbáltuk megjavítani, éspedig nem e szenvedélyekre és kedélymozgásokra figyelve, hanem az utánzatok olyan elrendezése által, hogy az, aki tudomásul veszi őket, képessé legyen tevékenyen uralkodni az utánzott valóságon. Úgy találtuk, hogy e pontosabb utánzatok szenvedélyeket és kedélymozgásokat váltanak ki, sőt, hogy e szenvedélyek és kedélymozgások szolgálhatják a valóságon való uralkodást.

A DRAMATURG Tulajdonképpen semmi furcsa nincs abban, hogy a művészet, mivel új feladat elé állították, tudniillik, az elé, hogy rombolja szét az emberek hamis előítéleteit az emberek társadalmi együttéléséről, e feladat végzése közben csaknem tönkrement. Most már látjuk, hogy ez azért történt, mivel úgy fogott hozzá új feladatához, hogy nem adta fel előbb a saját magára vonatkozó, hamis előítéleteket. Egész berendezése arra a feladatra irányult, hogy megbékéltesse az embert a sorsával. De amikor alkotásaiban egyszerre csak az ember maga lépett föl önmaga sorsaként, régi berendezése tönkrement. Röviden szólva: meg akart felelni új feladatának, de egyúttal meg akart maradni régi művészetnek. Ezért vonakodva, félig, önző módon, rossz lelkiismerettel

tett mindent, pedig semmi sem illik kevésbé a művészethez. Csak amikor lemondott végre önmagáról, akkor nyerte vissza ismét önmagát.

A SZÍNÉSZ Most már értem, hogy ami művészietlennek látszott, az csak a régi művészetnek nem felelt meg, nem pedig általában a művészetnek.

A FILOZÓFUS Ezért történt, hogy amikor az új művészet oly gyöngének, jobban mondva, meggyöngültnek, az új feladatok miatt meggyöngültnek tűnt, noha az új feladatok távol voltak még a kielégítő megoldástól, egyesek bűntudatosan visszatértek a régihez, és inkább lemondtak az új feladatokról.

A SZÍNÉSZ A gyakorlatilag megvalósítható meghatározások eszméjében valami hidegséget, sivárságot érzek. Semmi mást nem fogunk adni hát, csak megoldott problémákat?

A DRAMATURG És megoldatlanokat, megoldatlanokat is!

A SZÍNÉSZ Igen, hogy azokat is megoldjuk! Ez nem az élet. Tekinthetjük megoldott vagy megoldatlan problémák szövevényének, de problémákénak, és ez nem az élet. Az életben vannak problémátlan dolgok is, nem számítva a megoldhatatlan problémákat, amelyek szintén akadnak! Nem akarok folyvást rejtvényfejtősdit játszani.

A DRAMATURG Megértem őt. „Mélyre" akar ásni. A várható és a váratlan elegyét akarja, az érthetőt az érthetetlenben. Vegyíteni akarja a rémületet a tetszéssel, a derültséget a sajnálkozással. Röviden: művészetet akar.

A SZÍNÉSZ Gyűlölöm a sok szószaporítást a művészet társadalomszolgáló feladatáról. Itt trónol, íme, a hatalmas társadalom, a művészetnek pedig nem az oldalán a helye, hanem csak a tulaj-

dona, csak a cselédje. Hát mi mindannyian csak szolgák lehetünk? Nem lehetünk urak? A művészetnek nincs joga uralkodni? Bocsássuk el a szolgákat és velük a művészetet is!
A FILOZÓFUS Bravó!
A DRAMATURG Mit jelentsen ez a „bravó"? E fegyelmezetlen tetszésnyilvánítással lerontasz mindent, amit eddig mondtál. Elég, ha valaki elnyomottnak jelenti ki magát, és abban a szempillantásban a pártjára kelsz.
A FILOZÓFUS Remélem, így is van. Végre megértem őt. Attól fél, hogy valami köztisztviselővé változtatjuk, ceremóniamesterré vagy erkölcsprédikátorrá, aki „a művészet eszközeivel" dolgozik. Nyugodj meg, nem ez a szándékunk! A színművészet csakis elemi emberi megnyilatkozásnak tekinthető, amelynek önmagában van a célja. Különbözik a hadművészettől, amelynek a célja nem önmagában van. A színház művészete a társadalom elemi erői közé tartozik, alapja egy közvetlen társadalmi képesség, az emberek egy társadalmi hajlama, olyan, mint a nyelv, és különálló nyelv maga is. Javaslom, álljunk fel, hogy ennek az elismerésnek maradandóságot biztosítsunk az emlékezetünkben. *(Mindnyájan felállnak.)* Most pedig azt javaslom, hogy éljünk az alkalommal, ha már felálltunk, és menjünk vizelni.
A SZÍNÉSZ Megint halomba döntesz mindent. Tiltakozom!
A FILOZÓFUS Hogyan? Most is csak az ösztönnek szolgálok, meghajlom előtte, tisztelem, s egyben arról is gondoskodom, hogy az ünnepélyesség méltóképpen végződjék a hétköznapiságban.
Szünet.

ÁLLAMFÉRFIAK AUDITÓRIUMA

A FILOZÓFUS Szánhízunk, mint láttuk, rendkívüli módon különbözik majd a színháztól, ezen általános, kipróbált, híres és nélkülözhetetlen intézménytől. Az egyik fontos különbség, amely alighanem megnyugtat titeket, az lesz, hogy nem az örökkévalóság számára áll nyitva. Csak a napi szükségletet, a mi kétségkívül sötét napjainkét kell szolgálnia.

A FILOZÓFUS Nem titkolhatom tovább, lehetetlen elhallgatnom többé, hogy nincsenek anyagi eszközeim, házam, színpadom, még csak egy kosztümöm vagy festékestégelyem sincsen. Mögöttem sem áll más, mint a *Senkisem* meg a *Gyerecsakide*. Erőfeszítéseitekért, amelyek nagyobbak kell legyenek minden eddiginél, nem tudnék pénzt fizetni; de hírnévvel sem kecsegtethetlek. Mert hírnevet sem adhatunk nektek. Nincsenek újságjaink, amelyek híressé tehetnék segítőinket.
(Szünet.)
A SZÍNÉSZ Marad tehát a munka a munka kedvéért.
A MUNKÁS Rossz követelmény. Senkitől sem kívánnám, mert én is ezt hallom mindig. „Nem okoz örömet maga a munka?" – kérdezik tőlem, ha béremet követelem. „Hát nem a munka kedvéért végzed a munkádat?" Nem, fizetnünk kell mindenképpen. Keveset, mert több nem telik, de nem semmit, mert a munkát meg kell fizetni.

A DRAMATURG Azt hiszem, ha semmit sem adtok, inkább kaptok művészeket, mintha filléreket ajánltok föl nekik. Ha ingyen játszanak, legalább mecénásoknak érzik magukat.
A SZÍNÉSZ Tehát filléreket mégiscsak fizetnétek. Nos, én elfogadnám. Mindenképpen. Ez rendezi kapcsolatunkat, hétköznapivá, „csütörtök délelőtti" kapcsolattá teszi. Meg azután ajándék lónak nem néznétek a fogát, és mi végül is olyan művészetet akarunk, amelynek a szájába lehet nézni. Megértettem, hogy ennek a lónak fontos megnézni a fogát. A dolog pénzügyi vonatkozásait ezzel, elvileg, megbeszéltük.
A DRAMATURG Művészi könnyelműsége kapóra jön nektek. Elfelejti, hogy még arról is le kell mondania, hogy esténként királlyá változzék.
A SZÍNÉSZ Kárpótlásul, úgy nézem, ebben a színházban a nézőket változtathatom királyokká. És nem látszatkirályokká, hanem valódiakká. Államférfiakká, gondolkodókká, mérnökökké. Micsoda nagyszerű közönségünk lesz! Ami a világban történik, bírói székük elé fogom hozni. És micsoda méltóságteli, hasznos és ünnepelt hely lesz az én színházam, ha e sok dolgozó ember laboratóriumává teszem! Én is a klasszikusok tétele szerint fogok majd dolgozni: változtassátok meg a világot, mert szüksége van a változásra!
A MUNKÁS Kissé hetvenkedően hangzik. De miért ne hangozhatnék így, ha egyszer nagy ügy áll mögötte?

TANULMÁNYOK A SÁRGARÉZVÁSÁR-HOZ

UTCAI JELENET

AZ EPIKUS SZÍNHÁZ EGY JELENETÉNEK ALAPMODELLJE

Az első világháborút követő másfél évtized folyamán néhány német színházban egy viszonylag új játékmodorral kísérleteztek, amelyet pontosan referáló, leíró jellege miatt, és mivel kommentáló kórust és vetítést alkalmazott, *epikusnak* neveztek el. Nem egészen egyszerű technikai eljárások révén a színész távol tartotta magát az alaktól, amelyet játszott, és a darab helyzeteit olyan látószögbe állította, hogy a nézők kritikai állásfoglalásra kényszerültek. Ennek az epikus színháznak a hívei azzal érveltek, hogy könnyebben úrrá tudnak lenni az új témákon, a legszörnyűbb kiélesedés pillanatában levő osztályharcok bonyolult történésein, mivel eljárásuk révén a társadalmi folyamatokat oksági összefüggésükben tudják ábrázolni. Az esztétikát azonban e kísérletek jókora nehézségek elé állították.

Viszonylag egyszerű dolog az epikus színház számára alapmodellt felállítani. Gyakorlati kísérletezés közben a legegyszerűbb, úgyszólván „természetes" epikus színház példájának olyan történést választottam, amely akármelyik utcasarkon lejátszódhatik. Egy közlekedési baleset szemtanúja szemlélteti az összeverődött emberek előtt, hogyan esett meg a szerencsétlenség. A körülállók esetleg nem is látták a történteket, vagy nincsenek azonos véleményen a szemléltetővel, „másképp látták" – a fődolog az, hogy a szemléltető olyan módon adja elő a vezető vagy az áldozat, vagy mindkettejük magatartását, hogy a körülállók ítéletet alkothassanak a balesetről.

Az epikus színház e legprimitívebb fajtájának példája, úgy tűnik, könnyen érthető. Tapasztalat szerint azonban mind a hallgatónak, mind az olvasónak meglepő nehézségeket okoz, ha azt kívánjuk tőle, lássa tisztán elhatározásának a horderejét, ha az ilyen utcasarki szemléltetést elfogadja a nagy színház alapformájának, a tudományos korszak színházának. Ezen azt értem, hogy az epikus színház minden részletében gazdagnak, bonyolultnak, fejlettnek mutatkozik ugyan, mégis, elvileg semmilyen más elemet nem kell tartalmaznia, hogy nagy színház lehessen, mint ama utcasarki szemléltetésnek, másrészt viszont nem lehetne epikus színháznak nevezni, ha az utcasarki szemléltetés egyetlen főeleme is hiányoznék belőle. Amíg ezt fel nem fogtuk, nem tudjuk ténylegesen felfogni az alább következőket sem. Amíg fel nem fogtuk annak a megállapításnak az újszerűségét, szokatlanságát, föltétlenül kritikára késztető voltát, hogy az ilyen utcasarki szemléltetés csakugyan kiadja a nagy színház alapmodelljét, addig valójában nem foghatjuk fel azt sem, ami alább következik.

Fontoljuk meg: ez a történés nyilvánvalóan semmiképpen sem az, amit művészi történésnek szoktunk nevezni. A szemléltetőnek nem kell művésznek lennie. Amihez értenie kell, hogy elérje célját, gyakorlatilag mindenki tudhatja. Ha mondjuk, nem képes olyan gyors mozdulatra, mint a baleset áldozata, akit utánoz, akkor elég magyarázatul azt mondania, hogy az háromszor olyan gyorsan mozgott, és szemléltetése nem vallja kárát, nem veszít az értékéből. Inkább a tökélyre való képességének van határa. Szemléltetését zavarná, ha alakítóképessége feltűnnék a körülállóknak. Kerülnie kell az olyan viselkedést, hogy így kiáltson valaki: „Milyen élethűen alakítja a sofőrt!" Senkit sem kell a „bűvkörébe vonnia". Senkit se csalogasson a hétköznapok világából „magasabb szférába". Nincsen szükség különös, szuggesztív képességekre.

Döntően fontos, hogy *Utcai jelenet*-ünkből hiányozzék a közönséges színház egyik fő ismertető jegye, tudniillik, az illúziókeltés. Az utcai szemléltető figura előadásának ismétlésjellege van. Ez az esemény megtörtént, itt most megismétlik. Ha a *Színpadi jelenet* követi ebben az *Utcai jelenet*-et, akkor a színház nem rejti el többé, hogy színház, úgy, ahogy az utcasarki szemléltetés sem rejti szemléltetés voltát (és nem tesz úgy, mintha maga az esemény volna). A játék elpróbáltsága, a szöveg betanult volta, az egész berendezés, és az egész előkészítés mind szemmel látható lesz. Hol marad akkor az élmény, egyáltalában élményt kelt-e majd még az ábrázolt valóság?

Az *Utcai jelenet* meghatározza, milyen fajtájú legyen az az élmény, amelyben a nézőt részesítjük. Az utcai szemléltetőnek kétségkívül volt „élménye", de mégsem törekszik arra, hogy szemléltetését a nézők „élményévé" tegye; még a vezető és az áldozat élményét is csak részben közvetíti, semmiképpen sem kísérli meg, hogy a nézők élvezetes élményévé tegye, akármilyen életszerűen szemlélteti egyébként a történteket. Szemléltetése nem veszít például az értékéből, ha a rémületet, amelyet a baleset keltett, nem reprodukálja; sőt akkor veszítene, ha reprodukálná. Nem merő emóciók felkeltésére törekszik. Az a színház, amely követi ebben, megérthetjük, valósággal megváltoztatja a funkcióját.

Az *Utcai jelenet* lényeges eleme az a körülmény, s ennek, ha igényt tart az epikus névre, meg kell lennie a *Színpadi jelenet*-ben is, hogy a szemléltetésnek társadalmilag gyakorlati jelentősége van. Akár azt akarja bemutatni utcai szemléltetőnk, hogy valamely gyalogos vagy vezető ilyen s ilyen viselkedése esetén a baleset elkerülhetetlen, másként viszont elkerülhető, akár azt akarja szemléltetni, hogy ki volt a hibás, szemléltetése praktikus célt szolgál, társadalmi beavatkozásnak tekinthető.

Szemléltetésének célját szabja meg, hogy milyen teljességi fokra emeli az utánzatát. Személyeinek magatartásából szemléltetőnk-

nek nem mindent, hanem csak egyet s mást kell imitálnia, éppen csak annyit, hogy képet alkothassunk a dologról. A *Színpadi jelenet* általában sokkal teljesebb képet ad, ami megfelel szélesebb érdeklődési körének. Hogyan létesítünk tehát kapcsolatot az *Utcai jelenet* és a *Színpadi jelenet* között e tekintetben? Az áldozat hangjának, hogy kiragadjunk egy részletet, először talán nem volt szerepe a balesetnél. De a szemtanúk eltérő véleménye arról, hogy az a kiáltás („vigyázat"!), amelyet hallottak, az áldozattól vagy egy másik járókelőtől eredt-e, arra késztetheti szemléltetőnket, hogy utánozza a hangot. A kérdést úgy lehet eldönteni, hogy szemléltetik, vajon egy öregemberé vagy egy asszonyé volt-e a hang, mély volt-e vagy magas. A felelet azonban függhet attól is, művelt ember hangja volt-e vagy műveletlené. Nagy szerepet játszhat az, hogy hangos volt-e vagy halk, mert e szerint kisebb vagy nagyobb a vezető hibája. Ábrázolásra várnak az áldozat különböző jellegzetességei is. Szórakozott volt? Magára vonta valami a figyelmét? Vajon mi vonta magára? Mi mutatott a viselkedésében arra, hogy éppen az a körülmény és nem valami más vonta magára a figyelmét? És így tovább és így tovább. Látható, hogy utcasarki szemléltető feladatunk lehetőséget ad emberek meglehetősen gazdag és sokoldalú ábrázolására. Mégis, annak a színháznak, amely a lényeges elemeiben nem akar túlmenni *Utcai jelenet*-ünk előadásán, az imitációban el kell ismernie bizonyos korlátokat. Amit felhasznál, azt tudnia kell igazolni is, mégpedig a célból kiindulva.[26]

[26] Gyakran találkozunk olyan mindennapi szemléltetéssel, amely imitációnak tökéletesebb, mint amilyet az utcasarki baleset szükségessé tesz. Legtöbbje komikus természetű. Szomszédunk (vagy szomszédnőnk) azzal akar szórakoztatni bennünket, hogy bemutatja a háziurunk kapzsi magatartását. Imitációja gyakran kiadós és sok variációból áll. Közelebbi vizsgálattal azonban meg lehet állapítani, hogy a látszólag igen összetett imitáció is csak bizonyos meghatározott vonásokat

Vegyük például, hogy a kártérítés kérdése irányítja a szemléltetést és így tovább. A sofőrnek attól kell félnie, hogy elbocsátják, bevonják a vezetői igazolványát, börtönbe csukják, az áldozatnak viszont a magas klinikai költségektől, állásának elvesztésétől, tartós megnyomorodástól, esetleg munkaképtelenségtől kell félnie. Ebben a keretben építi föl jellemeit a szemléltető. Az áldozatnak lehet kísérője is, a sofőr mellett esetleg ott ült a barátnője. Ez esetben a szociális területre vetül erősebb fény. Esetleg gazdagabban lehet megrajzolni a jellemeket is.

Az *Utcai jelenet* egy másik lényeges eleme az, hogy szemléltetőnk a jellemeket teljes egészükben a cselekedeteikből vezeti le. A cselekedeteiket imitálja, és azáltal ad lehetőséget arra, hogy

„pécéz ki" a háziurunk magatartásából. Az imitáció inkább összefoglalás vagy kivágat csupán, s a szomszéd gondosan kihagyja belőle azokat a mozzanatokat, amelyekben a háziúr már „egész értelmesnek" látszanék, hiszen ilyen mozzanatok is vannak. Távol áll attól, hogy összképet adjon; ennek a hatása nem lenne komikus. A *Színpadi jelenet*-nek, amely nagyobb részleteket kényszerül adni, itt sokszor nehézségei vannak, ezeket nem szabad lebecsülni. Éppúgy alkalmat kell adnia a kritikára, csakhogy sokkal összetettebb történéseken kell gyakoroltatnia. Lehetővé kell tennie mind a pozitív, mind a negatív kritikát. Éspedig egyés ugyanabban a folyamatban. Meg kell érteni, mit jelent az, ha a közösség helyeslését kritika alapján kell elérni. Ez utóbbira természetesen éppúgy akad példa *Utcai jelenet*-ünkben, azaz, bármely hétköznapi jellegű szemléltetésben. Szomszédunk és az utcai szemléltető éppúgy bemutathatják szemléltetésük alanyának „ésszerű" magatartását, mint az „ésszerűtlent", és közben véleményünket kérhetik mind a kettőről. Mindazonáltal, ha a viselkedés mintegy folyamatban tárul fel (például úgy, hogy ésszerű volt, és ésszerűtlenné lett, vagy fordítva), akkor többnyire kommentárokra van szükség, s ezek esetleg megváltoztatják az ábrázolók álláspontját. Itt vannak, mint említettük, a *Színházi jelenet* nehézségei, ezeket e helyen nem fejthetjük ki. Vö. *Rövid leírás a színművészet új technikájáról, amely elidegenítő hatást hoz létre* című cikkünkkel.

jellemükre következtessünk. Ha a színház követi ebben, szakítania kell megrögzött szokásával, hogy a cselekvést a jellemekben alapozza meg, és ezáltal kivonja a kritika alól, hogy a cselekedeteket úgy ábrázolja, mintha a jellemekből feltarthatatlanul és természeti törvényszerűséggel következnének. Utcai szemléltetőnk számára a szemléltetendő személy jelleme olyan nagyság, amelyet nem kell teljes pontossággal meghatároznia. Bizonyos határok között lehet ilyen vagy olyan, ez nem tesz semmit. A szemléltetőt csak balesetokozó és balesetakadályozó tulajdonságai érdeklik.[27] A *Színpadi jelenet* dolgozhat rögzítettebb egyéniségekkel. De akkor ahhoz is értenie kell, hogy egyéniségüket speciális esetnek mutassa be, és feltüntesse azt a kört is, amelyben a társadalmilag leginkább releváns hatások ugyancsak létrejönnek.

Utcai szemléltetőnk lehetőségeinek szűk a határa (azért is választottuk modellül, hogy lehetőleg szűk határok közé jussunk). Ha azt akarjuk, hogy lényeges elemei tekintetében a *Színpadi jelenet* se menjen túl az *Utcai jelenet*-en, akkor nagyobb gazdagsága csupán dúsítás lehet. A határesetek kérdése merül fel itt.

Kiragadunk egy részletet. Kerülhet-e utcai szemléltetőnk olyan helyzetbe, hogy a sofőrnek azt az állítását: hosszú szolgálata következtében teljesen kimerült állapotban volt, izgatott hangon adja vissza? (Önmagában véve éppoly kevéssé teheti ezt, mint ahogy például egy küldetéséből visszatérő követ nem kezdheti elmondani honfitársainak a királlyal való beszélgetését ilyen szavakkal: „Láttam a szakállas királyt.") Hogy így tehessen, vagyis inkább, hogy így kényszerüljön eljárni, ahhoz kétségkívül olyan szituációt kell elgondolnunk az utcasarkon, amelyben izgatottságának (éppen az ügynek erre a mozzanatára vonatkoztatva) sajátos szerepe van. (Fenti példánkban ez a szituáció azáltal állna

[27] Mindazok a személyek, akik jellemileg az általa megadott feltételeknek megfelelnek, akik általa imitált vonásokat mutatnak, ugyanazt a helyzetet fogják előidézni.

elő, ha a király például megesküdött volna, hogy addig nem nyíratja meg a szakállát, amíg... és így tovább.) Olyan álláspontot kell keresnünk, amelyből szemléltetőnk bátran kritika elé bocsáthatja izgatottságát. Csak akkor kerülhet abba a helyzetbe, hogy a vezető izgatott hangját imitálja, ha valamely igen pontosan körülhatárolt álláspontot foglal el, így például, ha általában meg akarja támadni a hivatásos gépkocsivezetőket, mert túlságosan keveset tesznek munkaidejük megrövidítése érdekében. („Még csak nem is szakszervezeti tag, de ha megtörtént a szerencsétlenség, akkor aztán kikel magából! Tíz órát ülök a volánnál!")

A színháznak, hogy ide eljusson, azaz, hogy a színészt valamilyen álláspont elfoglalására vezesse, egész sereg rendszabályhoz kell folyamodnia. Ha megnagyobbítja a szemléltetés körét, és a vezetőt a baleseti szituáción kívül más szituációban is bemutatja, még egyáltalában nem haladja meg a modelljét. Csupán további modelljellegű szituációkat teremt. Elgondolható az *Utcai jelenet*-hez hasonló jellegű, olyan jelenet is, amelyben a vezetőéhez hasonló emóciók elegendőképpen megalapozott szemléltetése megy végbe, vagy olyan, amelyben különböző hanghordozásokat hasonlítanak össze. Hogy túl ne haladjon a modelljeleneten, ahhoz a színháznak mindenkor csak azt a technikát kell kifejlesztenie, amellyel az emóciókat aláveti a nézők kritikájának. Ezzel természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy a nézőt elvileg meg kell akadályozni bizonyos bemutatott emóciók érzelmi követésében; mindazonáltal az emóciók átvétele a kritikának csak az egyik, körülhatárolt formája (fázisa, következménye). A színházi szemléltetőnek, a színésznek olyan technikát kell latba vetnie, amelynek révén az általa szemléltetett személy modorát bizonyos tartózkodással, távolságtartással adja vissza. (Úgy, hogy a néző azt mondhassa: „Hiába, későn, még jókor stb.... izgatja fel magát.") Röviden szólva: a színész maradjon meg a szemléltetésnél, akit szemléltet, azt idegen személyként kell ábrázolnia, s

alakítása közben nem szabad elfeledtetni, hogy „ezt *az* tette, ezt *az* mondta". Nem szabad oda jutnia, hogy teljességgel átváltozzék a szemléltetett személlyé.

Az *Utcai jelenet* egyik lényeges eleme az a természetes magatartás, amelyet az utcai szemléltető két szempontból is felvesz; állandóan két szituációval számol. Természetesen viselkedik mint szemléltető, és természetesen viselkedteti azt, akit szemléltet. Sohasem felejti el, és másokat sem enged megfeledkezni arról, hogy ő nem az, akit szemléltet, hogy ő csak a szemléltető. Azaz: amit a közönség lát, az nem a szemléltető és a szemléltetett fúziója, nem valami önálló és ellentmondásmentes harmadik, az 1. szemléltető és a 2. szemléltetett egymásba oldott kontúrjaival, ahogy ezt a szokásos színház nyújtja nekünk produkcióiban.[28] A szemléltető és a szemléltetett személy nézetei és érzelmei nincsenek egységesítve.

Így jutunk az epikus színház egyik sajátos eleméhez, az úgynevezett V-effektushoz. (Verfremdungseffekt, elidegenítő hatás.) Ez, röviden szólva, olyan technika, amellyel emberek közötti történések ábrázolására rá lehet nyomni a feltűnőség, a magyarázatraszorulás, a nem-magától-értetődőség, a nem-egyszerűen-természetesség pecsétjét. E hatás célja az, hogy lehetővé tegye a nézőnek a termékeny és társadalmi kiindulású kritika gyakorlását. Be tudjuk-e bizonyítani, hogy ennek a V-effektusnak értelme van a mi utcai szemléltetőnk szempontjából is?

Képzeljük el, mi történik, ha elmulasztja előidézni. A következő szituáció állhatna elő. Az egyik néző ezt mondhatná: „Ha az áldozat a jobb lábával lépett az úttestre, ahogy ön mutatja, akkor..." A mi szemléltetőnk közbevághatna, és azt mondhatná: „Én úgy mutattam, hogy a bal lába került először az úttestre." Amíg azon vitatkoznak, hogy a szemléltető valóban a bal vagy

[28] A leghatározottabban Sztanyiszlavszkij fejlesztette ki ezt.

a jobb lábával lépett-e először az úttestre, és főleg azon, hogy miként járt el az áldozat, maga a szemléltetés annyira megváltoztatható, hogy előáll a V-effektus. Miközben a szemléltető most már pontosan vigyáz a mozdulatára, és óvatosan, valószínűleg lassítva mozog, eléri a V-effektust; azaz elidegeníti ezt a kis történésrészletet, kiemeli fontosságát, figyelemre méltóvá teszi. Az epikus színház V-effektusa tehát valóban hasznosnak mutatkozik utcai szemléltetőnk számára is, vagy másképpen mondva: előfordul még ebben a mindennapi jelenetben, az utcasarki színház e természetes jelenetében is, amelynek a művészettel nincs sok dolga. Könnyebben felismerhető eleme valamely természetes utcai szemléltetésnek a közvetlen átmenet az ábrázolásból a kommentárba, ami az epikus színházat szintén jellemzi. Az utcai szemléltető, ahányszor csak lehetségesnek látja, magyarázatokkal szakítja meg imitációját. Az epikus színház kórusai és vetített dokumentumai, színészeinek közvetlen odafordulása a közönséghez alapjában véve nem különböznek ettől.

Amint megállapítható, s remélem, nem minden csodálkozás nélkül: az *Utcai jelenet* és vele együtt az epikus *Színpadi jelenet* meghatározó elemei között sajátosan művészetszerűeket nem neveztem meg. Utcai szemléltetőnk sikeresen végezhette a szemléltetést olyan képességekkel, amilyeneket „gyakorlatilag minden ember magáénak mondhat". Hogy áll tehát a dolog az epikus színház művészi értéke körül?

Az epikus színház számára fontos, hogy alapmodelljét egy utcasarokra helyezzük, azaz, visszamenjünk a legeslegegyszerűbb „természetes" színházra, egy társadalmi vállalkozásra, amelynek mozgató okai, eszközei és céljai gyakorlatiak, földiek. S a modell megáll, anélkül hogy szüksége volna a színművészet olyan magyarázataira, mint „az önkifejezés ösztöne", „idegen sorsok elsajátítása", „lelki élmény", „játékösztön", „mesélőhajlam" és

így tovább. Az epikus színház így tehát nem érdekelt a művészetben?

Helyesen járunk el, ha mindenekelőtt másképpen tesszük föl a kérdést; ilyenformán: hasznát vehetjük-e *Utcai jelenet*-ünk céljára a művészi képességeknek is? Nem esik nehezünkre igennel válaszolni erre a kérdésre. Művészi elemek találhatók az utcasarki szemléltetésben is. Minden emberben rejlenek kisfokú művészi képességek. Nem árt, ha emlékezünk erre a nagyművészet gyakorlása közben is. Azokat a képességeket, amelyeket művészieknek nevezünk, kétségkívül mindenkor ki lehet fejteni azok között a határok között, amelyeket *Utcai jelenet*-ünk modellje állít nekünk. Akkor is művészi képességekként fognak hatni, ha nem lépik át ezeket a határokat (például, ha nem szabad bekövetkeznie a szemléltető teljes átváltozásának a szemléltetett személlyé). A valóság az, hogy az epikus színház nagyon is művészi ügy, el sem képzelhető művészek és artisztikum, fantázia, humor, együttérzés nélkül; mindez és még sok minden más szükséges gyakorlati megvalósításához. Szórakoztatónak kell lennie, tanulságosnak kell lennie. Hogyan lehet tehát az *Utcai jelenet* elemeiből egyetlen elem elhagyása vagy hozzáfűzése nélkül is művészetet fejleszteni? Hogyan lesz belőle *Színpadi jelenet*, amelynek meséje kitalált, hivatásos színészei vannak, emelkedett beszédmódja, jelmezei, s amelyet több játékos összjátékkal ad elő? Szükségünk van-e az elemek kiegészítésére, ha a „természetes" szemléltetésről áttérünk a „művire"?

Vajon nem kell-e modellünkön valóban alapvetőbb bővítéseket végrehajtanunk, hogy eljussunk az epikus színházhoz? Ha csak röviden vesszük is szemügyre a dolgot, megmutatkozik, hogy nem kell. Nézzük a mesét. Az utcai baleset meséje nem volt kitalált. Nos, a közönséges színháznak sem csak kitalált mesékkel van dolga, gondoljunk a történeti darabokra. De mesét bemutatni lehet az utcasarkon is. Szemléltetőnknek mindenkor módjában van ezt mondania: „A vezető volt a hibás, mert minden úgy történt, ahogy bemutattam. Nem lenne hibás, ha úgy viselkedett volna, ahogy most fogom bemutatni." És akkor kitalálhat egy történést, és ezt szemléltetheti. Vegyük a betanult szöveget. Lehetséges, hogy utcai szemléltetőnk egy bírósági tárgyalásra, amelyre tanúként megidézik, a szemléltetendő személyek szavait – mivel feljegyezhette – pontosan betanulja és begyakorolja. Ez esetben ő is betanult szöveggel dolgozik. Hát a több személy betanult játékával hogy áll a dolog? Az ilyen kombinált szemléltetés nem szolgál, önmagában véve, mindig csak művészi célokat; gondoljunk a francia rendőrség gyakorlatára, amely a bűntettek fő részvevőit arra kényszeríti, hogy bizonyos döntő szituációkat ismételjenek meg a rendőrség előtt. Vegyük a maszkot. A külső megjelenés kisebb megváltoztatása, például, a haj felborzolása mindig előfordulhat egy nem művészi jellegű szemléltetés keretében is. A kikészítést sem csak színpadi célra alkalmazzák. A sofőr bajuszának az *Utcai jelenet*-ben is lehet meghatározott jelentősége. Esetleg befolyásolhatja tanúvallomásában női utasát, akinek létét lehetségesnek fogadtuk el. Szemléltetőnk ábrázolhatja ezt is, például úgy, hogy mint vezető pödörgeti képzelt bajuszát, s közben valamilyen kijelentésre akarja rábírni kísérőnőjét. Ezzel a szemléltető jelentősen csökkentheti a kísérőnő tanúvallomásának értékét. A tényleges bajusz alkalmazására való átmenet a *Színpadi jelenet*-ben okozhat azonban még némely nehézséget, ami előkerül a jelmez kérdésében is. Bizonyos körülmények között szemléltetőnk a fejére teheti a vezető sapkáját, például, ha azt akarja bemutatni, hogy az esetleg ittas volt (ferdén tette föl a sapkát), ezt azonban csak meghatározott körülmények között, nem minden további nélkül teheti. (Lásd fenti fejtegetéseinket a határesetről.) De még a jelmezhasználathoz is eljuthatunk, például, több szemléltető által bemutatott szemléltetés esetében, a fentebb jelzett körülmények között, hogy a szemléltetett szemé-

lyeket meg lehessen egymástól különböztetni. Mindenesetre ekkor is csak korlátozott mértékű jelmezhasználathoz jutunk. Azt az illúziót, mintha a szemléltetők és a szemléltetett személyek csakugyan azonosak volnának, nem szabad kelteni. (Az epikus színház ezt az illúziót meghiúsíthatja úgy, hogy eltúlzott jelmezeket használ, vagy úgy, hogy a ruhákat mintegy kiállítási tárgyakként mutatja be.) Ezenfelül felállíthatunk egy másik alapmodellt is, amely ezen a ponton a miénket helyettesítheti: az úgynevezett mozgó utcai árusok utcai szemléltetését. Nyakkendőik eladása céljából ezek eljátsszák előttünk, milyen a rosszul – és milyen a jól öltözött ember; egypár kellék és néhány fogás segítségével célszerű kis jeleneteket adnak elő, miközben alapjában véve ugyanazokat a korlátokat szabják magukra, amelyeket a közlekedési baleset szab a szemléltetőre. (Nyakkendőt, kalapot, botot, kesztyűt tulajdonítva maguknak és az elegáns ember bizonyos célszerű kópiáját megrajzolva, állandóan harmadik személyben beszélnek róla!) Utcai árusoknál – alapmodellünkével azonos keretben – a vers felhasználásával is találkozunk. Szilárd és szabálytalan ritmusokat használnak, akár újságot, akár nadrágtartót akarnak eladni.

Ezek a megfontolások mutatják, hogy alapmodellünkkel meg lehetünk elégedve. A természetes epikus színház és a művi epikus színház között elemi különbség nincsen. Utcasarki színházunk kezdetleges; előadásának alkalmáért, céljáért, eszközeiért „nem megy messzire". De vitathatatlanul értelemmel bíró történés, amelynek világos a társadalmi funkciója, és megvan minden eleme. Az előadás alkalma egy kis esemény, amelyet különbözőképpen lehet megítélni, amely ilyen vagy olyan formában megismételhető, és még nem lezárt, még lesznek következményei, úgyhogy megítélése jelentőséggel bír. Az előadás célja, hogy megkönnyítse a véleményalkotást az eseményről. Az előadás eszközei ennek megfelelők. Az epikus színház bonyolult tartalmú, széles

szociális célkitűzésű, magas artisztikus igényű színház. Az *Utcai jelenet*nek mint az epikus színház alapmodelljének felállításával világos társadalmi funkciót juttatunk az epikus színháznak, és olyan kritériumokat szabunk elébe, amelyek szerint lemérhető, hogy értelemmel bíró történésről van-e benne szó vagy nem. Az alapmodellnek tehát gyakorlati jelentősége van. A rendezőknek és a színészeknek módot ad arra, hogy amikor sok részletkérdés, artisztikus probléma, szociális probléma megoldásával felépítenek egy előadást, ellenőrizni is tudják, vajon érintetlen-e még az egész apparátus társadalmi funkciója.

A FASIZMUS SZÍNPADIASSÁGÁRÓL

THOMAS Nemrégiben arról beszélgettünk, mi módon juthatnánk el az olyan színjátszáshoz, amely az emberek társadalmi együttélésének ábrázolása közben kulcsot adna a nézők kezébe társadalmi problémáik megoldására. Ezért egy, az életből vett, közönséges, ezerszer megismétlődő történést kerestünk ki, amelyet általában nem szokás színháziasnak tekinteni, mert nem művészek között játszódik le, nincsenek művészi céljai, de mégis művészi, színpadias eszközöket használ fel, és egyben egy szemléltető aktust is ábrázol, amelynek az a célja, hogy a nézők kezébe adja egy nem világos szituáció kulcsát. Egy kis jelenetre bukkantunk az utcasarkon, és ebben egy közlekedési baleset szemtanúja bemutatta az arra járók előtt a balesetben érintettek magatartását. Az utcai szemléltető játékmodorából kiemeltünk néhány vonást, amelyeknek értéke lehet a mi színjátszásunk számára. Most viszont vegyük szemügyre a színházi előadás egy másik fajtáját, amelyet ugyancsak nem művészek rendeznek, és nem is művészi a célja, mégis találkozhatunk vele ezerféle módon, utcákon és gyűléscsarnokokban. Figyeljük meg a színpadiasságot a fasiszták megnyilvánulásaiban.

KARL Azt hiszem, e megfigyeléseink célja is az lesz majd, hogy a színházat szolgáljuk, és be kell vallanom, ez bizonyos rosszérzéssel tölt el. Gondolhatok-e a színházra, amikor az élet olyan szörnyű? Hiszen manapság művészet élni, azaz, életben maradni is; szabad-e tehát arról elmélkedni, hogy miképpen lehetne a művészetet életben tartani? Ezekben a napokban még az előbb elhangzott mondat is cinikusnak tűnik.

THOMAS Meg tudom érteni, amit érzel. De hát már megegyeztünk abban, hogy az általunk szem előtt tartott színjátszásnak éppen az a feladata, hogy ebbe a művészetbe életet árasszon. Ha az elnyomók színpadiasságáról beszélünk, akkor mint szakértők, a színház érdekében beszélünk ugyan, de egyúttal az elnyomott is szól belőlünk. Az emberi nyomorúság láttára, amelyet emberek hoznak létre, azokról a szolgálatokról beszélünk, amelyeket a mi művészetünk az erőszaktételnek tehet. Az a szándékunk, hogy művészetünkben harcot vívjunk az embernek ember által való kizsákmányolása ellen. Ezért alaposan meg kell vizsgálnunk, milyen eszközökkel dolgozunk, és a legjobb, ha nem ott vesszük szemügyre ezeket az eszközöket, ahol a hivatásbeli művészek művészi célokra fordítják őket, mert hiszen mi nem akarjuk művészi célokra fordítani a mi hivatásbeli művészetünket.

KARL Úgy érted, hogy a színház nemcsak az emberi együttélésből vett eseményeket utánozza, hanem azt a módot is, ahogyan ezeket az eseményeket „az életben" utánozzák?

THOMAS Igen, erre gondolok. És most azt javaslom, vizsgáljuk meg, hogyan játszanak színházat korunk elnyomói, nem színházaikban, hanem az utcákon és a gyűléscsarnokokban, valamint magánlakásaikban, diplomáciai hivatalaikban és üléstermeikben. Ezekről szólván, azt értjük majd a színjátszáson, hogy nemcsak úgy viselkednek, ahogy közvetlen elintéznivalóik kívánják tőlük, hanem, hogy tudatosan ágálnak a világ szeme előtt, és közvetlen elintéznivalóikat és üzleteiket erre a publikumra mint meggyőző és mintaszerű tevékenységet akarják ráerőszakolni.

KARL Vegyük elő a kis dramatizálásokat, amelyek oly jellemzők a a nemzetiszocializmusra. Ezeknek az a céljuk, hogy bizonyos állapotokat, amelyeknek a formája nem különösebben feltűnő, színházias kifejezéssel ruházzanak föl. Klasszikus példa a Reichstag

felgyújtása. Ezzel dramatizálták, szabályos effektussá dolgozták ki a kommunista veszélyt. Egy másik példával szolgál július harmincadika, amikor a führer néhány homoszexuálist in flagranti ért, mégpedig személyesen, és ennek következtében egy alighanem csak hajlandóságban kifejeződő politikai ellenáramlatot tényszerű, plasztikus és éles politikai összeesküvéssé formáltak ki. De azután áttérhetünk a közvetlenül színészi elemekre. Nincs kétség benne, hogy a fasiszták rendkívül teátrálisan viselkednek. Különös érzékük van hozzá. Ők maguk beszélnek rendről és rendezésről, és valóban egész csomó effektust közvetlenül a színháztól vettek át: fényszórókat és kísérőzenét, kórusokat és meglepetéseket. Évekkel ezelőtt mesélte nekem egy színész, hogy Hitler még Münchenben órákat vett egy Basil nevű udvari színművésztől, s nemcsak beszédtechnikát tanult tőle, hanem viselkedni is. Megtanulta például a színpadi járást, a hősök lépését, amelynél hátra kell feszíteni a térdet és egész talppal lépni a földre, hogy a járás méltóságteljesebb legyen. Karjainak keresztbefonását, ezt a hatásos fogást is tanulta, s ugyanígy a hanyag tartást is betanították neki. Van ebben valami nevetséges, ugye?

THOMAS Ezt nem mondanám. Igaz, itt a népámítás egy kísérletével állunk szemben, mert hiszen arról van szó, hogy valami fáradságosan betanultat és idegent a nagyember természetes viselkedésének tartsanak, nagysága és rendkívüli lénye veleszületett kifejezésének. A mintául választott színész is olyan volt, hogy ha a színpadra lépett, természetellenes viselkedésével, feszességével és felfuvalkodottságával a fiatalabbak körében derültséget keltett. Mindez nevetséges lehet, de önmagában véve ennek az embernek a szándéka, az tudniillik, hogy idegen minták nyomán javítson önmagán, nem nevetséges, ha a mintája nevetséges volt is. Gondolj arra a számtalan eszes, természetellenességre vagy csalásra semmiképpen sem hajlamos fiatalemberre, akik ugyanabban az időben filmhősök viselkedését próbálták utánozni. Ott is voltak rosszul választott

minták, de jó minták is akadtak. Javaslom, ne időzzünk soká Hitler kísérleténél, hogy imponáló, sztárszerű fellépést tanuljon be, hanem inkább térjünk át azoknak a teátrális elemeknek a szemügyre vételére, amelyeket ő és a fajtájabeli, többi hős nem közvetlenül a színháztól vett kölcsön, noha korunk színháza is felhasználja ezeket az elemeket. Közelebbről szeretnék foglalkozni viselkedésének reprezentatív oldalával.

KARL Helyes, tegyük ezt. Vegyük szemügyre ott, ahol a nagy Példaszerű szerepében lép föl. Mint a Németség Őseképe, az ifjúság Mintaképe!

THOMAS Nemcsak erre gondoltam. Ez az oldala nyilvánvaló. Ez még az imponáláshoz tartozik. A Siegfried-minta egy kissé megváltoztatott másolata, olyanformán, hogy van benne egy csepp világfiasság is, amit leginkább a különféle meghajlásait ábrázoló fényképeken (Hindenburg előtt vagy Mussolini előtt vagy magas rangú hölgyek előtt) lehet tanulmányozni. A szerep, amelyet kiépít, egyéni (zenebarát, az igazi német muzsika élvezője; a világháború ismeretlen katonája; a vidám adakozó és néptárs; a méltósággal gyászoló, a meghatott). A római diktátorral ellentétben, észrevehető megvetést nyilvánít a testi munka iránt. (Amaz szívesen mutatkozik falat építve vagy autót vezetve, szántás vagy vívás közben.) Kedveli a szemletartás pózát. Igen figyelemre méltó Itáliába (Velence) érkezésének fényképe. Mussolini láthatólag megmutatja neki a várost. A mázoló az elfoglalt és serény üzletembert alakítja, aki egyúttal az építészet finom ízlésű szakértője, s egyébként tudatában van annak a körülménynek is, hogy (napsütés ide vagy oda) nélkülöznie kell a puha, könnyű kalapot. Egy neudecki látogatásán az öreg, beteg Hindenburgnál, a fényképezőgép előtt a ház tréfás kedvű barátját ábrázolja. A házigazda és az unokája, úgy tűnik, nem feledkeznek meg annyira a felvevőgépről, mint ő, és így kiesnek a jelenetből. Persze, sok funkciónak kell eleget tennie, ezért nem sikerül mindig egységesen felépítenie a szerepét.

A jobban sikerültek közé tartozik az a jelenet, amikor a führer a télisegélynek adja a maga fillérkéjét. Néhány bankjegyet nyomtak a kezébe, és az egyik úgy van összehajtogatva, hogy éppen bele lehet dugni a gyűjtőpersely nyílásába. Ámde mégis sikerült olyan gesztusokat találnia, amelyek teljesen kispolgáriak: úgy tűnik, mintha egy pénzérmét halászna elő a tárcájából. Egy fenyőfaünnepélyen ő az egyetlen, aki félig-meddig hitelesen azt fejezi ki, mintha 1914 elesettjeire emlékeznék, ámbár cilindert kell tartania az ölében! Ez a legjobb értelemben példaszerű. De menjünk tovább. Vegyük szemügyre mindenekelőtt azt a módot, ahogyan ágál nagy beszédei közben, amelyekkel mészárlásait előkészíti és megindokolja. Érted, ugye, hogy ott kell őt megfigyelnünk, ahol arra akarja rávenni a közönséget, hogy élje át az ő személyét, és mondja azt: igen, mi is így cselekedtünk volna. Röviden: ahol *emberként* lép föl, és a közönséget arról szeretné meggyőzni, hogy fogja föl tetteit egyszerűen emberi és maguktól érthető cselekvéseknek, és ajándékozza meg érzelmeivel, tetszésével. Ez aztán az érdekes színház.

KARL Valóban az, és egyúttal nagyon különbözik attól a színháztól, amelyet a baleset szemtanúja rendez az utcasarkon.

THOMAS Nagyon különbözik. Szinte azt lehetne mondani: már csak azáltal is különbözik, hogy sokkal több köze van ahhoz a színházhoz, amelyet a színpadon szoktunk látni. Itt kialakul a közönség átélése a cselekvő személybe, amelyet általában a művészet leglényegesebb termékének tekintenek. Van benne magával ragadó, ama bizonyos, a-nézőket-egyetlen-egységes-tömeggé-változtató elem, amelyet a művészettől kívánni szoktak.

KARL Meg kell mondanom neked, hogy ez a fordulat egy kissé megijeszt engem. Úgy tűnik, hogy te most az átélés előidézését, hogy rossz hírbe hozzad, erőnek erejével ennek a kétes embernek a mutatványaihoz kötöd. Az természetesen igaz, hogy pályázik az effajta beleérzésre, de pályáztak erre bizony igen kitűnő hírű emberek is.

THOMAS Minden bizonnyal. Csakhogy, ha a beleérzés rossz hírbe kerül, akkor ezért inkább őt kellene felelőssé tenned, mint engem. Csakhogy nem jutunk tovább, ha megfigyelésünket alárendeljük attól való félelmünknek, hogy mi fog kisülni belőle. Tanulmányozzuk rettenthetetlenül vagy éppen rettenetet keltve, hogyan alkalmazza az, akiről beszélünk, az átélés művészi eszközét. Nézzük, milyen műfogásokat alkalmaz! Vegyük példának azt a módot, ahogyan beszédeit tartja! Hogy megkönnyítse az érzelmi belehelyezkedést, igen személyes jellegű hangulatokba kergeti magát beszédei közben, amelyeknek állami akciókat kell bevezetniük vagy megalapozniuk, olyan hangulatokba, hogy ezek a magánember számára is elérhetők. Az államférfiak beszédei általában nem gerjedelmes, spontán kitörések. Többször és különböző részről átdolgozzák őket, és kitűzik egy bizonyos dátumra. Amikor a szónok a mikrofonhoz lép, nem érzi magát sem különösebben bátornak, sem különösebben haragosnak vagy különösebben diadalmasnak és így tovább. A szónok általában megelégszik azzal, hogy beszédét bizonyos komolysággal olvassa, érveinek bizonyos nyomatékot adjon és így tovább. A mázoló és a hozzá hasonlók másképpen csinálják. A közönség várakozását – mert a népnek közönséggé kell válnia – előbb mindenféle trükkel felkeltik és felcsigázzák. Azt terjesztik, hogy nem lehet előre tudni, mit fog mondani a szónok. Hiszen nem a nép nevében beszél, és nemcsak a nép mondanivalóját mondja ki hangosan. Egyén ő és a dráma hőse, aki arra törekszik, hogy a néppel, jobban mondva, a közönséggel azt mondassa, amit ő mond. Pontosabban: hogy azt érezzék, amit ő érez. Minden azon fordul meg tehát, hogy mennyire hevesen érez ő maga. Hogy hevesen tudjon érezni, a mázoló magánemberként beszél magánemberekhez. Egyénekkel veszekszik, idegen miniszterekkel vagy politikusokkal. Azt a benyomást kelti, mintha sze-

mélyes harcba bonyolódott volna ezekkel az emberekkel, mégpedig bizonyos tulajdonságaik miatt. Tehát haragos szidalmakban tör ki, akár a homéroszi hősök, bizonygatja a felháborodását, jelzi: nehezen tartja féken magát, hogy ne ugorjék egyszerűen ellenfele torkának, kihívást intéz hozzá, a nevét is kimondja, kineveti, gúnyolja és így tovább. A hallgató mindebben érzelmileg követheti őt, a hallgató részt vesz a szónok diadalaiban, átveszi magatartásait. A mázolónak (egyesek azért nevezik így, mert valamelyes mészlevet mázol egy omladozó épület repedéseire), a mázolónak kétségkívül színpadias eszköz van a kezében, s ezzel rá tudja venni közönségét, hogy meglehetősen vakon kövesse. Mindenkit arra késztet, hogy adja fel a saját álláspontját, és vegye át az övét, felejtse el a saját érdekeit, és helyettük kövesse az övéit. Belemélyíti nézőit önmagába, belebonyolítja a mozdulataiba, „részelteti" őket gondjaiban és diadalaiban, és megfosztja őket minden kritikától, sőt, még a látásuktól is, hogy ne nézhessenek a saját álláspontjukról a környező világra.

KARL Úgy érted, hogy nem érvekkel dolgozik?

THOMAS Nem erről van szó. Állandóan érvekkel dolgozik. Úgy alakítja szerepét, mintha érvelne. Kedvelt fogása, hogy valamely tulajdonképpen már kész mondathoz, amelyet a legnagyobb hangerővel mint megdönthetetlen és vitathatatlan igazságot adott elő, elrévedt hangon hozzáfűz egy „mert"-et, azután szünetet tart, és erre következnek az indokok. Úgy tűnik, mintha immár egy marék indokot dobna megállapításai után, éspedig olyanokat, amelyek pillanatnyilag éppen a keze ügyébe kerültek. Némely dolognak, amit az ilyen „mert"-ekkel hozzákapcsol az elhangzottakhoz, egyébként egyáltalában nincs is indokjellege, csak a nyomósító gesztikulálás marad, amely indokká avatja a kimondott szót, s olykor buzgalmában (mintegy önmagának) hirtelen három vagy öt vagy hat indokot ígér, anélkül hogy pontosan ezt a számot már előbb, „indokai" megvizsgálásakor megállapította volna. Így „hozza" tehát éppen ezt a számot, de az is lehet, hogy nem, mert néha eggyel több vagy eggyel kevesebb az indok. Számára csak annak van jelentősége, hogy a nézővel, aki őt átéli, elhitesse: érvelő magatartáshoz jutott, az érveket használó, azaz tulajdonképpen érveket kereső ember magatartásához.

KARL És mit ér el ezzel?

THOMAS Ezzel azt éri el, hogy az ő magatartása mintegy természeti törvénynek tűnik. Ő olyan, amilyen, és mindnyájan akik őt átélik, olyanok, mint ő. Nem tehet másként, mint ahogy tennie kell, és mindannyian úgy kell hogy tegyenek, mert másként nem tehetnek. Hiszen maguk a hívei mondják róla, hogy úgy megy az útján, mint egy alvajáró, vagy mintha már járt volna azon az úton. Így természeti jelenség látszatát kelti. Ellenállni neki tehát egyszerűen természetellenes dolog, huzamosan pedig lehetetlen. Vannak ugyan gyöngéi, de csak azért, mert az ember, akinek ő a kiemelkedő képviselője, általában nem mentes a gyöngeségektől, s ezért ezek mindenki gyöngéi, elkerülhetetlen gyöngeségek. „Én csak a ti hangotok vagyok – mondja sokszor és szívesen –, és a vezényszót, amelyet odakiáltok nektek, ti magatok kiáltjátok önmagatoknak."

KARL Természetesen látom, micsoda veszélyes dolog beleélni magunkat az ő személyébe, mert a népet veszélyes útra vezeti. De azt hiszem, alapjában véve nemcsak arra akarod felhívni a figyelmet, hogy veszélyes lehet átélni egy cselekvő személyét (mint ahogy veszélyes belehelyezkedni az övébe), hanem arra, hogy az átélés általában veszélyes, és teljesen mindegy, hogy valaki, mint ez, veszélyes útra vezeti-e az embert vagy sem. Így van-e valóban?

THOMAS Igen. Éspedig már azért is, mert az átélés előidézése lehetetlenné teszi annak, aki áldozatául esik, hogy felismerje, veszélyes-e az út vagy nem.

KARL És mikor nem sikerül az átélést előidéznie? Hiszen tudjuk, hogy hatalmas tömegek vannak, akik hidegen és idegenkedve szemlélik a mázolót, és egy pillanatra sem veszik át az álláspontját.

THOMAS Nem sikerül átélést előidéznie azoknál, akiknek érdekeit folyamatosan megsérti, éspedig akkor, ha a valóságot állandóan, teljes szélességében a szemük előtt tartják, rá magára pedig csak mint annak egy kis alkotórészére tekintenek.
KARL És csak ezek képesek valóban felismerni a törvényszerűségeket, amelyek szerint az ő fellépése lejátszódik?
THOMAS Csak ezek.
KARL Ezek hát nem élik át a személyét, mert felismerik, hogy az érdekeik különböznek az övéitől. De hát efelől még igen jól átélhetik olyasvalakiét, aki az ő érdekeiket képviseli.
THOMAS Bizonyos, hogy így van. De ebben az esetben éppúgy nem tudnák felismerni a törvényszerűségeket, amelyek szerint ennek az embernek a fellépése lejátszódik. Mondhatnád: „De hiszen jó útra vezeti őket, hogy lehetne hát veszélyes, ha vakon követik?" Ez azonban a „helyes út" teljesen hamis felfogása volna. Pórázon erre az útra nem lehet eljutni sohasem. Az ember élete nem abból áll, hogy „valahová" megy, hanem abból, hogy megy. A helyes út fogalma kevésbé jó, mint a helyes járásé. Az ember legnagyszerűbb tulajdonsága a kritika, ez teremtette a javak legnagyobb részét, ez javított legtöbbet az életén. Aki átél egy másik embert, éspedig maradéktalanul, az feladja a kritikát vele szemben és magával szemben is. Ahelyett hogy éberen virrasztana, alva jár. Ahelyett hogy tenne valamit, hagyja, hogy tegyenek vele valamit. Olyan valaki, akivel mások együtt élnek, és akiből mások élnek, de nem olyan, aki csakugyan él. Az az illúziója van, hogy él, de a valóságban csak vegetál. Mondhatni: helyette élnek. Ezért az olyan színházi előadás, amilyet a fasizmus nyújt, nem jó példa a színházra, ha ettől olyan ábrázolásokat akarunk kapni, amelyek a nézők kezébe adják a kulcsot az együttélés problémáinak leküzdésére.
KARL Nehéz dolog erre a következtetésre igent mondani. Elveti a színházak évezredes gyakorlatát.
THOMAS Gondolod, hogy a mázoló gyakorlata új?

PÓTLÁSOK A SÁRGARÉZVÁSÁR ELMÉLETÉHEZ

ELSŐ PÓTLÁS A SÁRGARÉZVÁSÁR ELMÉLETÉHEZ

Az elmélet viszonylag egyszerű. Megfigyeljük a közlekedést a színpad és a nézőtér között, azt a módot, ahogyan a néző hatalmába tudja keríteni a színpadi történést. A színházi élmény, mint ahogy már Arisztotelész megállapítja *Poétiká*-jában, az átélés aktusa segítségével jön létre. Azok között az elemek között, amelyekből az így létrejött színházi élmény összetevődik, a kritikai magatartásnak nincs helye, annál kevésbé, minél jobban sikerül az átélés. Kritikai magatartás csak az átélés létrejöttére vonatkozóan állhat elő, de sohasem magára a történésre vonatkozóan, amelynek másolatát a néző a színpadon látja. „Történésről, amelynek másolatát a néző a színpadon látja", az arisztotelészi színház esetében nem is egészen jogos beszélni. A valóság az, hogy az arisztotelészi színházban a játéknak és a mesének nem az a feladata, hogy életbeli történések másolatát adja, hanem az, hogy pontosan megállapított színházi élményt hívjon létre (bizonyos katartikus hatásokkal). Olyan cselekvésekre, amelyek a valóságos életre emlékeztetnek, ehhez mindenesetre szükség van, s ezeknek bizonyos fokig valószínűeknek kell lenniük, hogy létrejöjjön az illúzió, ami nélkül az átélés, az érzelmi belehelyezkedés nem sikerülhet. Mindazonáltal semmiképpen sem szükséges, hogy esetleg a történés oksági alapja is felszínre bukkanjon, teljesen elegendő, ha nem kell kételkedni benne.[29] Csak az kerülhet abba a helyzetbe, hogy a színpadi törté-

[29] Elvben lehetséges, valamely, az életből vett történés teljesen félrevezető ábrázolásával hiánytalan színházi élményt kelteni.

nést a valóság másolatának tekintse, és kritikával illesse, aki főleg magában az élet történéseiben érdekelt, amelyekre a színházakban céloznak. Ha így tesz, elhagyja a művészet területét, mert a művészet nem abban találja fő feladatát, hogy egyszerűen másolatokat készítsen a valóságról. Mint mondottuk, csupán bizonyos meghatározott másolatokban, azaz, bizonyos meghatározott hatást keltő másolatokban érdekelt. Ha a néző kritikai vizsgálat alá vetné magát a történést, ezzel pusztán zavarná az átélés létrehozott aktusát. A kérdés most már az, hogy egyáltalában lehetetlen-e a valóságbeli történés másolását tenni a művészet feladatává, és ezzel egyúttal a néző kritikai magatartását a valóságos történéssel szemben művészetszerű (a művészetnek megfelelő) magatartássá változtatni. E kérdés tanulmányozásának az az eredménye, hogy e nagy fordulat létrehozása érdekében meg kellene változtatni a színpad és a nézőtér egymással való közlekedésének módját. Ebben az új művészi gyakorlatban az átélés elvesztené uralkodó szerepét. Ezzel szemben létrejön immár az elidegenítő hatás (V-effektus), amely ugyancsak művészi hatás, és színházi élményhez vezet. Lényege az, hogy a valóságos élet történéseit a színpadon úgy másoljuk, hogy éppen az oksági viszony kerül különösen felszínre, és ez foglalkoztatja a nézőt. Emóció létrejön e művészet révén is, éspedig a valóság hatalmába kerítése az, ami, ezen előadások által lehetővé téve, a néző érzelmeit mozgásba hozza. A V-effektus régi művészi eszköz, ismerjük a komédiából, a népművészet bizonyos ágaiból és az ázsiai színház gyakorlatából.

Második pótlás a Sárgarézvásár elméletéhez

Néhány pont megmutathatja a materialista dialektika fellépését ebben az elméletben.

1.

A *magátólérthetőség* az a sajátos alakzat, amelyet a tapasztalat a tudatban felvett, ismét részeire bomlik, ha a V-effektus tagadja; azután pedig átváltozik új *érthetőséggé*. Ami szétrombolódik, az a sematizáltság. Az egyén saját tapasztalatai korrigálják vagy megerősítik azt, amit átvett a közösségtől. Megismétlődik a feltalálás eredeti aktusa.

2.

Az *átélés és a távolságtartás* közötti ellentét elmélyül, és az ábrázolás egyik elemévé lesz.

3.

A *historizálás* (történetiesítés, történelmiesítés) révén egy bizonyos meghatározott társadalmi rendszer egy másik társadalmi rendszer álláspontjáról kerül vizsgálat alá. A nézőpontokat a társadalom fejlődése szolgáltatja.

Fontos pont: az arisztotelészi dramaturgia nem veszi tekintetbe, azaz, nem engedi tekintetbe venni a folyamatokban található objektív ellentmondások tekintetbevételét. Szubjektívvá (a hősbe helyezetté) kívánja változtatni ezeket.

Korunk nézőjének az a szükséglete, hogy eltereljék a figyelmét a mindennapi háborúról, a mindennapi háborúban állandóan ismét reprodukálódik, de egyúttal éppoly állandó harcban áll azzal a szükségletével, hogy a saját sorsát irányíthassa. A szórakozási és az életfenntartási szükséglet szétválasztása mesterséges, a szórakozás (a figyelemelterelő fajtájú) állandóan fenyegeti az életfenntartást, mert a nézőt a Semmibe vezeti, nem idegen, hanem eltorzított világba, és így a nézőnek a reális életben kell megfizetnie kitéréseiért, amelyek csak kiruccanásnak tűnnek neki. Az ellenfél érzelmi átélése nem múlik el fölötte nyomtalanul, sőt, a saját ellensége lesz általa. A pótlék kielégíti a szükségletet, és megmérgezi a testet, a nézők elterelődést és ugyanakkor ráirányítódást óhajtanak, és mindkettőt a mindennapi háborúból kiindulva kell akarniuk.

Az új színház egyszerűen annak az embernek a színháza, aki hozzáfogott, hogy segítsen önmagán. A háromszáz éves technika és a szervezés megváltoztatta az embert. A színház e fordulatot igen későn teszi meg. A shakespeare-i ember tehetetlenül ki van szolgáltatva sorsának, azaz, saját szenvedélyének. A társadalom nem nyújt neki segítő kezet. Egy bizonyos típus nagyszerűsége és vitalitása ezért csak valamely teljességgel körülhatárolt területen belül érvényesülhet.

Így az új színház a társadalmi ember felé fordul, mert az ember társadalmilag segített magán a technikával, tudománnyal, politikával. Feltárja az egyes típust és annak cselekvési módját, hogy láthatóvá váljanak a szociális mozgatók, mert az egyeshez csak ezeknek teljes ismeretében lehet hozzányúlni. Az egyén megmarad egyénnek, de társadalmi jelenség lesz belőle, szenvedélyei társadalmi üggyé változnak, valamint a sorsa is. Az egyén helyzete a társadalomban elveszti „természettől való adottságát", és az érdeklődés gyújtópontjába kerül. A V-effektus társadalmi rendszabály.

1.

Az arisztotelészi darabkompozíció és a hozzá tartozó játékmód (talán helyes volna mindkét fogalmat átállítani) azáltal mozdítja elő a néző helytelen tájékoztatását a színpadon megjelenő történés és a felől a mód felől, ahogyan az a valóságos életben lejátszódik és létrejön, hogy a darab meséjét abszolút egészként adja elő. A részleteket nem lehet egyenként konfrontálni a valóságos életben nekik megfelelő részekkel. Semmit sem lehet „kiszakítani az összefüggésből", hogy esetleg a valóság összefüggésébe helyezzük. Az elidegenítő játékmód véget vet ennek. A mese vezetése itt nem folytonos, az egységes egész önálló részekből áll, amelyek mindenkor azonnal konfrontálhatók vagy konfrontálandók a valóság megfelelő történésrészletével. Ez a játékmód a valósággal való állandó összehasonlításból meríti minden erejét, azaz, állandóan a lemásolt történés kauzalitására irányítja tekintetünket.

2.

Hogy V-effektust létesítsen, a színésznek szakítania kell a színpadi alakká való *maradéktalan átváltozással.* Az alakot *bemutatja,* a szöveget idézi, és *megismétel* egy valóságos történést. A nézőt nem „nyűgözi le" senki, nem egységesíti lelkileg senki, nem keríti fatalista hangulatba a színpadon bemutatott sorssal szemben. (Haragot érezhet akkor, amikor a színpadi alak örömet érez és így tovább. Tetszésére bízzák, sőt, olykor ajánlják neki, hogy képzelje el a dolgok másféle menetét, vagy keressen más megoldást és így tovább.) Végbemegy a történés historizálása és szociális környezetbe helyezése. (Az előbbi természetesen elsősorban jelenkori törté-

nésnél következik be: ami van, nem volt mindig, és nem is lesz mindig. Ez utóbbi tény mindenkor a pillanatnyi társadalmi rendet teszi kérdésessé és vita tárgyává.) A V-effektus létesítése olyan technika, amely alapvonásaiban tanítható.

3.

Ahhoz, hogy törvényszerűségeket állapítsunk meg, a természetes eseményeket jóformán csodálkozva kell fogadnunk, azaz, fel kell oldanunk „magától érthetőségüket", hogy eljussunk megértésükhöz. Hogy valamely elhajított test esésének törvényszerűségét kiderítsük, képzeletünkben létesítenünk kell más lehetőségeket is; az elgondolt lehetőségek közül azután a természetes, tényleges lehetőség lesz a helyes, az elgondolt többi lehetőségről pedig kiderül, hogy lehetetlenség. Noha a V-effektussal a nézőt csodálkozó, találékony, kritikai magatartásra készteti, olyan magatartásra tehát, amely a tudományokhoz szükséges, a színház még nem lesz tudományos intézetté. Egyszerűen csak a tudományos korszak színháza lesz. Azt a magatartást használja föl a színházi élményhez, amelyet nézője az életben is gyakorol. Másként kifejezve: az átélés nem az egyetlen érzelmi forrás, amely a művészet rendelkezésére áll.

4.

Az arisztotelészi színház fogalomkörében a fent leírt játékmód csupán stíluskérdés volna. Ámde sokkal több ennél. Régi *szórakoztató* és *tanító* funkcióját azonban a színház mégsem veszíti el általa, hanem éppen felújítja mindkettőt. Az ábrázolás ismét teljesen természetes lesz. A legkülönbözőbb stílusokat mutathatja. A fantáziát a

valósággal való foglalkozás lendíti csak igazán helyes és élvezetes mozgásba. Derültség és komolyság újraélednek a teremtő kritikában. Tulajdonképpen egy régi kultikus intézmény szekularizálásáról van szó.

KIS ORGANON A SZÍNHÁZ SZÁMÁRA

(1949)

KIS ORGANON A SZÍNHÁZ SZÁMÁRA

Előszó

A következőkben azt kutatjuk, milyen volna a színjátszás ama meghatározott formájából leszűrt esztétika, amely néhány évtized óta gyakorlatilag kifejlődött. Azok az alkalomszerű elméleti megnyilatkozások, polemikus megjegyzések, technikai utasítások, amelyeket a szerző darabjaihoz fűzött, csak mellesleg és viszonylag közönyösen érintették az esztétikai kérdéseket. Egy bizonyos fajtájú színház bővítette és szűkítette ott társadalmi funkcióját, tökéletesítette vagy rostálta művészi eszközeit, és berendezkedett vagy helytállt az esztétikában, ha arra került sor, azáltal, hogy a mindenkori harci helyzetnek megfelelően semmibe vette, vagy a maga érdekében mozgósította az uralkodó erkölcsi vagy ízlésbeli előírásokat. Úgy védelmezte például vonzalmát a társadalmi törekvések iránt, hogy felmutatta az általánosan elismert műalkotásokban a társadalmi tendenciákat, amelyekre csak azért nem figyelt fel senki, mert éppen az el nem ismert tendenciák voltak. A kortársi termelésben a tudásra érdemes tartalmak elhagyását a hanyatlás jelének tüntette fel: azzal vádolta az esti szórakozásnak ezeket az üzlethelyiségeit, hogy a burzsoá kábítószer-kereskedelem egyik ágává süllyedtek le. A társadalmi élet hamis színpadi ábrázolásai, beleértve az úgynevezett naturalizmuséit is, a társadalmilag egzakt ábrázolás iránti vágy kiáltását csalták ki belőle, és a szem vagy a lélek szellemtelen ínyencségeinek ízléstelen kulinarizmusa felébresztette benne az egyszeregy szép logikája iránti vágyat. Megvetően elutasította azt a szépségkultuszt, mely a tanulás iránti ellenszenv-

ből és a hasznosság megvetéséből táplálkozott, annál is inkább, mert már nem hoztak létre szépséget. A tudományos kor színházát akarták megalkotni, és a tervezők számára túl fáradságossá vált, hogy annyit kölcsönözzenek vagy lopjanak az esztétikai fogalmak tárházából, amennyivel a sajtó esztétáit távol tarthatják, így hát egyszerűen és fenyegetően ahhoz a nézethez közeledtek, hogy „az élvezeti eszközt tantárggyá kell fejleszteni, és bizonyos intézményeket szórakozóhelyekből publikációs szervekké kell átépíteni" *(Megjegyzések az operához)*, vagyis emigrálni akarták a tetszetősség birodalmából. Az esztétika, egy romlott és élősdivé vált osztály öröksége, olyan nyomorúságos állapotban leledzett, hogy egy színház tekintélye és mozgási szabadsága is szükségképpen gyarapodott, ha inkább szánhíznak nevezte magát. Mégis, amit a tudományos kor színházaként gyakoroltak, az nem tudomány volt, hanem színház, és az újítások felhalmozódása a náci korszakbeli és háborús tiltakozások gyakorlati lehetőségeinek elmaradásával együtt ajánlatossá teszi most azt a kísérletet, hogy a színháznak ezt a fajtáját az esztétikában elfoglalt helye szerint vizsgáljuk meg, vagy legalábbis egy ilyenfajta színház szempontjából elképzelhető esztétika körvonalait jelezzük. Túl nehézkes volna, ha például a színházi elidegenítés elméletét esztétikán kívül tárgyalnánk.

Sőt, ma akár az egzakt tudományok esztétikáját is meg lehetne írni. Már Galilei is beszél bizonyos képletek eleganciájáról és a kísérletek szellemességéről, Einstein a szépérzéknek megismerői funkciót tulajdonít, és R. Oppenheimer, az atomfizikus, azt a tudományos magatartást dicséri, amelynek „megvan a maga szépsége, és amely illőnek látszik az ember földön betöltött helyéhez".

Így hát visszavonjuk, nyilván általános sajnálkozást keltve, azt a szándékunkat, hogy emigrálunk a tetszetősség birodalmából, és közhírré tesszük, még általánosabb sajnálkozást keltve, azt a szándékunkat, hogy letelepülünk ebben a birodalomban. A színházat

szórakozóhelynek tárgyaljuk, ahogy ez egy esztétikában illik, és azt vizsgáljuk, hogy a szórakozás milyen fajtája felel meg nekünk!

1

A *színház* lényege az, hogy emberek közti, hagyományozott vagy kigondolt történések eleven képmásait állítja elő, mégpedig szórakoztatás céljából. Minden esetben erre gondolunk a következőkben, ha színházról beszélünk, akár a régi színház, akár az új kerül szóba.

2

A további konkretizálás végett hozzáfűzhetnénk ehhez az emberek és istenek közti történéseket is, de mivel csak a minimum meghatározása a dolgunk, eltekinthetünk ettől. Még ha erre a bővítésre elhatároznánk magunkat, a *színház* intézményének legáltalánosabb funkciójául akkor is ugyanúgy az élvezetet jelölnénk meg. Ez a legnemesebb funkció, amelyet a *színház* számára találtunk.

3

Ősidők óta a színháznak, akárcsak az összes többi művészetnek, feladata az, hogy az embereket szórakoztassa. Ettől a feladattól kapja meg különös méltóságát; nincs szüksége más tanúsítványra, csak a szellemességre, erre persze feltétlenül. Semmiképp sem emelnénk magasabb rangra, ha például az erkölcs piacterévé tennénk; akkor inkább arra kellene ügyelni, hogy éppenséggel ne alacsonyodjék le, ami azonnal megtörténne, ha nem tenné élvezetessé

– mégpedig az érzékek számára élvezetessé – a morális tartalmat, amitől ez persze csak nyerhet. Még azt sem szabad elvárni tőle, hogy tanítson, legalábbis ne tanítson annál hasznosabbat, mint amikor valaki, testileg vagy szellemileg, élvezetesen mozog. A színháznak ugyanis meg kell őriznie azt a jogát, hogy teljesen fölösleges maradjon, ami persze ekkor azt jelenti, hogy az ember a fölöslegért él. Az élvezetek minden másnál kevésbé szorulnak védelemre.

4

Így hát azt, amit az ókoriak Arisztotelész szerint tragédiáikkal tétetnek, sem magasabb rendűnek, sem alantasabbnak nem nevezhetjük, mint az emberek szórakoztatásának. Ha azt mondják, hogy a színház a kultikus szférából származik, akkor ezzel csak azt állítják, hogy az onnan való kivonulás révén jött létre a színház; a misztériumokból nyilván nem a kultikus megbízatást hozta magával, hanem pusztán és egyszerűen ennek örömét. És Arisztotelész katarzisa, a félelem és részvét által történő megtisztulás vagy a tőlük való megtisztulás, olyan mosdás, amelyet nemcsak élvezetes módon, hanem tulajdonképpen az élvezet céljából foganatosítottak. Ha többet kívánunk a színháztól, vagy többet engedünk meg neki, akkor túl alacsonyra helyezzük a saját célját.

5

Már ha a szórakozások magas rendű és alantas fajairól beszélünk, akkor is vasszigorral tekintünk a művészetre, mert ez magasan és alacsonyan akar mozogni, és azt szeretné, ha békén hagynák, ha ezzel az embereket szórakoztatja.

6

Ezzel szemben a színház szolgálhat gyönge (egyszerű) és erős (összetett) élvezetekkel is. Az utóbbiak, amelyekkel a nagy drámákban találkozunk, felfokozódnak, ahogy az egyesülés öröme is felfokozódik a szerelemben; szétágazóbbak, közvetettebbek, ellentmondásosabbak és következményekben gazdagabbak.

7

És a különböző korok élvezetei természetesen különböztek egymástól, mindenkor aszerint, ahogyan az emberek éppen együtt éltek. A hellén cirkusz zsarnok uralta démoszát másként kellett szórakoztatni, mint XIV. Lajos feudális udvarát. A színháznak az emberi együttélés más képmásait kellett szolgálnia, nemcsak más együttélés képmásait, hanem másfajta képmásokat is.

8

Az alakokat másként kellett proporcionálni, a szituációkat más és más perspektívákba kell beépíteni, aszerint hogy az emberi együttélés mindenkori fajtája milyen szórakozást tett lehetségessé és szükségessé. Nagyon is különféleképpen kell elmesélni a történeteket, hogy a hellléneket az isteni törvényszerűségek kikerülhetetlenségével szórakoztassák, melyek nem-ismerete sem véd meg a büntetéstől, a franciákat azzal a kecses önmegtagadással mulattassák, amelyeket az udvari kötelességkódex a föld nagyjaitól megkövetel, az Erzsébet-kori angoloknak pedig a magát szabadon kitomboló, új egyéniség öntükrözését nyújtsák.

9

Azt is szem előtt kell tartani, hogy az oly különféle képmások okozta élvezet alig függött valaha is a képmásnak és eredetijének hasonlósági fokától. A pontatlanság, sőt, az erős valószínűtlenség is alig okozott, vagy egyáltalán nem okozott zavart, feltéve, hogy a pontatlanságnak bizonyos konzisztenciája volt, és a valószínűtlenség ugyanilyen jellegű maradt. Elég volt a mindenkori történés kényszerítő lefolyásának illúziója, amelyet mindenféle költői és színpadi eszközök teremtettek meg. Mi is szívesen elsiklunk az ilyen pontatlanságok fölött, amikor Szophoklész lelki tisztálkodásain vagy Racine áldozati aktusain, vagy a shakespeare-i ámokfutásokon élősködhetünk, hogy ily módon megkíséreljük kézre kaparintani e történetek főhőseinek szép vagy nagy érzéseit.

10

Mert az emberek közti jelentős történések sokféle képmása közül, amelyeket a görögök óta a színpadon létrehoztak, és amelyek pontatlanságaik és valószínűtlenségeik ellenére szórakoztatták a közönséget, még ma is meghökkentően sok olyat találunk, amely bennünket is szórakoztat.

11

Ha most megállapítjuk, hogy annyira különböző korok képmásaiban tudunk gyönyörködni, s erre ilyen erőteljes kor gyermekeinek aligha volna szabad lehetőséget kapniuk, akkor nem szükségképpen támad-e fel a gyanú, hogy saját korunk speciális élvezeteit, tulajdonképpeni szórakozását még egyáltalán nem fedeztük fel?

12

És a színházban szerzett élvezet nyilván gyöngébb, mint az ókorban volt, noha együttélésünk módja még mindig hasonlít annyira az övékéhez, hogy ez az élvezet egyáltalán létrejöhessen. A régi műveket viszonylag új eljárás, nevezetesen a beleélés segítségével hódítjuk meg, melynek nem adnak át túlontúl sokat magukból. Így hát élvezetünk nagy részét más források szolgáltatják, mint amelyeknek az örömöket oly hatalmasan kellene megnyitnia előttünk. Azután nyelvi szépségekkel, a mesevezetés eleganciájával kártalanítjuk magunkat, olyan helyekkel, amelyek önálló képzeteket csalnak ki belőlünk, egyszóval, a régi művek járulékaihoz folyamodunk. Ezek éppen azok a költői és színpadi eszközök, amelyek elrejtik a történet pontatlanságait. Színházainkban nincs már képesség vagy kedv arra, hogy ezeket a történeteket, akár a nagy Shakespeare nem is oly régi történeteit, világosan elmeséljék, vagyis a történések összefüggését hihetővé tegyék. És a cselekmény Arisztotelész szerint – és mi is így gondoljuk – a dráma lelke. Mindjobban zavar az emberi együttélés képmásainak kezdetlegessége és nemtörődömsége, mégpedig nemcsak a régi műveknél, hanem a kortársiaknál is, ha régi receptek szerint készültek. Egész élvezési módunk korszerűtlenné kezd válni.

13

A történések képmásaiban tapasztalható pontatlanságoknak tudható be, hogy színházi élvezetünk csökken. Az ok: másként viszonyulunk az ábrázolt világhoz, mint akik előttünk éltek.

14

Ha ugyanis közvetlen szórakozást keresünk, olyan átfogó, szakadatlan élvezetet, amilyet nekünk a színház az emberi együttélés képmásainak segítségével nyújthat, akkor úgy kell gondolnunk magunkra, mint egy tudományos kor gyermekeire. Emberi együttélésünket – vagyis: életünket – egészen új mértékben határozzák meg a tudományok.

15

Néhány évszázaddal ezelőtt néhány ember, különféle országokban, de egymással levelezve, bizonyos kísérleteket végzett, amelyektől azt remélték, hogy segítségükkel elragadhatják a természettől titkait. Mivel a már hatalmas városok iparososztályához tartoztak, felfedezéseiket olyan embereknek adták tovább, akik ezeket gyakorlatilag hasznosították, anélkül hogy személyes haszonnál sokkal többet vártak volna az új tudományoktól. Olyan mesterségek, amelyek ezer éven át csaknem változatlan eszközökkel boldogultak, most hatalmasan kifejlődtek, sok helyen, amelyeket a versengés segítségével összekapcsoltak egymással, mindenütt nagy embertömegeket gyűjtve össze, melyek, új módon megszervezve, óriási termelésbe kezdtek. Nemsokára az emberiség olyan erőkről tett tanúbizonyságot, amelyek nagyságáról korábban álmodni is alig merészelt.

16

Mintha az emberiség csak most kezdene tudatosan és egységesen arra törekedni, hogy lakhatóvá tegye a csillagot, amelyen tanyázik. Sok alkotóeleme, a szén, a víz, az olaj kinccsé változott át. A vízgőz parancsot kapott arra, hogy közlekedési eszközöket mozgasson; néhány kis szikra és békacombok rándulása olyan természeti erőről árulkodott, mely fényt szült, földrészről földrészre vitte a hangot, és így tovább. Új pillantással nézett mindenütt körül az ember, hogyan használhatná fel a saját kényelmére, amit régen látott, de sohasem értékesített. Környezete évtizedről évtizedre, majd évről évre, majd csaknem napról napra mindjobban megváltozott. Én, aki ezt írom, olyan gépen írok, amelyet születésem idején nem ismertek. Az új közlekedési eszközökön olyan sebességgel haladok, amilyet nagyapám elképzelni sem tudott; semmi sem mozgott akkoriban olyan gyorsan. És a levegőbe emelkedem, amire apám nem volt képes. Apámmal már beszéltem egy földrésznyi távolságból, de csak a fiammal együtt láttam a hirosimai robbanás mozgó képeit.

17

Noha az új tudományok környezetünk ily roppant mérvű megváltoztatását és kiváltképp megváltoztathatóságát tették lehetővé, mégsem mondhatjuk, hogy szelleme mindnyájunkat meghatározóan betölt. Az új gondolkodás- és érzésmód még nem hatja át valóban a nagy embertömegeket, és ennek az az oka, hogy a tudományokat – amelyek oly sikeresen zsákmányolják ki és hódítják meg a természetet – egy osztály, a polgárság, mely nekik köszönheti uralmát, megakadályozza abban, hogy egy másik, még homályban rejtező területet feldolgozzanak, nevezetesen a természet kizsák-

mányolása és meghódítása közben kialakult emberi viszonylatok területét. A természet kiaknázását, amelytől mindnyájan függtek, úgy hajtották végre, hogy az új gondolkodási módszerek, amelyek ezt lehetővé tették, nem tisztázták azok kölcsönös viszonyát, akik végrehajtották e műveletet. A természetre irányított új pillantás nem irányult a társadalomra is.

18

Valójában, az emberek kölcsönös viszonylatai átláthatatlanabbakká váltak, mint valaha is. Úgy látszik, a közös, gigászi vállalkozás, amelybe belefogtak, mind jobban és jobban szétválasztja őket, a termelés fokozódása a nyomor fokozódását idézi elő, és a természet kizsákmányolása csak keveseknek jövedelmez, mégpedig azáltal, hogy embereket zsákmányolnak ki. Ami mindenki haladása lehetne, kevesek előnyévé válik, és a termelés mind nagyobb részét fordítják arra, hogy hatalmas háborúk számára megteremtsék a rombolás eszközeit. Ezekben a háborúkban az anyák, bármely nemzethez tartozzanak is, gyermeküket magukhoz szorítva, rémülettől dermedten kémlelik az eget, a tudomány halálos felfedezéseit kutatva.

19

Mint a régi korok kiszámíthatatlan természeti katasztrófáival, úgy állnak szemben saját vállalkozásaikkal a mai emberek. A polgári osztály, mely a tudománynak köszönheti fellendülését, amelyet uralommá változtatott azáltal, hogy önmagát egyedüli haszonélvezővé tette, jól tudja, hogy uralma véget érne, ha a tudományos pillantás az ő vállalkozásaira irányulna. Így az új tudomány, amely az emberi társadalom lényegével foglalkozik, és amelyet mintegy száz évvel ezelőtt alapítottak meg, az elnyomottaknak az uralkodók elleni harcából született. Azóta található a tudományos szellemből valami a mélyben, a munkások új osztályánál, amelynek életeleme a nagyszabású termelés: a nagy katasztrófákat onnan az uralkodók vállalkozásainak tekintik.

20

De a tudomány és a művészet megegyezik abban, hogy mindkettő az ember életének megkönnyítésére hivatott, az egyik megélhetésükkel (Unterhalt), a másik szórakoztatásukkal (Unterhaltung) foglalkozik. Az elkövetkező, új korban a művészet abból az új alkotóerőből meríti a szórakoztatást, amely oly nagyon megjavíthatja megélhetésünket, és amely, ha nem ütközne akadályokba, maga lehetne a legnagyobb élvezet.

21

Ha most át akarjuk adni magunkat a termelés e nagy szenvedélyének, milyenek legyenek az emberi együttélésről készített képmásaink? Mi az a természettel és társadalommal szembeni termékeny magatartás, amelyet mi, egy tudományos kor gyermekei, színházainkban élvezettel fogadhatunk magunkba?

22

Ez a magatartás bíráló. A folyóval szemben a folyó szabályozásának a híve; a gyümölcsfával szemben a gyümölcsfa oltásáé, a tovagyaloglással szemben a közlekedési eszközök és repülőgépek

konstruálásáé, a társadalommal szemben a társadalom forradalmi átalakításáé. Az emberi együttélés képmásait a folyószabályozók, a gyümölcstermesztők, a jármű-konstruktőrök, a társadalom forradalmi átalakítói számára hozzuk létre, akiket meghívunk a színházunkba, és akiket arra kérünk, hogy ne veszítsék el nálunk nyájas érdeklődésüket, azért, hogy a világot agyuknak és szívüknek kiszolgáltassuk: változtassák meg belátásuk szerint.

23

A színház persze csak akkor juthat el ilyen szabad magatartáshoz, ha kiszolgáltatja magát a társadalom legsodróbb áramlatainak, és azokhoz társul, akik szükségképpen a legtürelmetlenebbül akarnak itt nagy változásokat végrehajtani. Ha más nem is, akkor a korszerű művészet iránti puszta vágy hajtja nyomban a tudományos korszak emberének művészetét a peremvárosokba, ahol, úgyszólván ajtótlanul, a sok mindent létrehozók és nehezen élők rendelkezésére bocsátja magát, hogy nagy problémáikkal hasznosan szórakoztathassa őket. Talán nehezükre esik, hogy megfizessék művészetünket, és nem értik meg egykönnyen a szórakozás új módját, és sok esetben nekünk kell megtanulnunk kitalálni, hogy mire és hogyan van szükségük, de érdeklődésükben bizonyosak lehetünk. Azok ugyanis, akik látszólag oly messze állnak a természettudománytól, csak azért állnak messze, mert távol tartják tőle őket, és hogy elsajátíthassák, mihamarabb új társadalomtudományt kell kifejleszteniük és gyakorolniuk, és így ők a tudományos korszak tulajdonképpeni gyermekei, és e kor színháza nem is mozdulhat meg, ha nem ők mozgatják. Olyan színháznak, amely az alkotóerőt teszi a szórakozás fő forrásává, témájává is kell tennie ezt, mégpedig ma különös buzgalommal, hiszen ma az embert mindenfelé az ember akadályozza meg abban, hogy magát megtermelje, vagyis megélhetését létrehozza, szórakozásban részesüljön, és magát szórakoztassa. A színháznak a valóságban kell elköteleznie magát, hogy a valóság hatékony képmásait hozhassa létre.

24

Ez azonban azt is megkönnyíti a színháznak, hogy a lehető legközelebb nyomuljon a tanítás és a publikáció helyeihez. Mert noha nem lehet háborgatni mindenféle olyan tudásanyaggal, amely nem teszi szórakoztatóvá, mégis szabadságában áll, hogy tanulással és kutatással szórakozzék. Teljességgel játékként alkotja meg a társadalom valóságos képmásait, amelyek képesek a társadalom befolyásolására: a társadalom építőinek bemutatja a társadalom élményeit, a múltbelieket és a jelenlegieket, mégpedig oly módon, hogy *élvezni* lehessen az érzéseket, felismeréseket és impulzusokat, amelyeket azok szűrnek le a nap és az évszázad eseményeiből, akik közülünk a legszenvedélyesebbek, legbölcsebbek és legtevékenyebbek. Azzal a bölcsességgel kell elszórakoztatni őket, amely a problémák megoldásából fakad, azzal a dühvel, amellyé az elnyomottakkal való együttérzés hasznosan átalakulhat, azzal a tisztelettel, amelyet az emberinek, vagyis emberbarátinak a tiszteletben tartása vált ki, röviden, mindazzal, ami az alkotókat gyönyörködteti.

25

És ez azt is lehetővé teszi a színháznak, hogy nézőit koruk sajátos erkölcsiségével gyönyörködtesse, amely az alkotóképességből fakad. A kritika, vagyis az alkotóképesség nagy módszere örömmé változtatva, erkölcsi téren semmi olyat nem nyújt a színháznak, amit tennie kell, de sok olyat ad, amit tehet. Ily módon a társadalom él-

vezetet nyerhet az aszociálisból is, amennyiben életerősen és nagyszabásúan lép fel. Ilyenkor gyakran értelmi erőről és némely különleges értékű, de persze rombolásra bevetett képességről tesz tanúbizonyságot. A társadalom még a katasztrofálisan kitörő áradatot is szabadon élvezheti a maga pompájában, ha úrrá bír lenni rajta: ekkor az övé.

26

Az ilyen vállalkozás számára persze aligha hagyhatjuk érintetlenül a ránk hagyományozott színházat. Térjünk be az egyik ilyen házba, és figyeljük meg azt a hatást, amelyet a nézőkre gyakorol. Aki körülnéz, meglehetősen mozdulatlan alakokat lát sajátos állapotban: mintha hevesen erőlködve megfeszítenék minden izmukat, hacsak nem ernyedtek már el a nagyfokú kimerültségtől. Alig érintkeznek egymással, mintha csupa alvó ember volna együtt, de olyanok, akiknek nyugtalanok az álmaik, mert, mint ezt a nép rémlátomásosokról mondja, a hátukon fekszenek. A szemük persze nyitva van, de nem látnak, hanem bámulnak, mint ahogy nem is hallanak, hanem csak fülelnek. Mint megigézettek nézik a színpadot, és ez a kifejezés a középkorból származik, a boszorkányok és papok idejéből. A látás és a hallás tevékenység, olykor élvezetes is, de ezek az emberek mintha felszabadultak volna minden tevékenységtől, és mintha csinálnának velük valamit. Az elragadtatás állapota, amelyben, úgy látszik, határozatlan, de erős érzések zsákmányai, annál mélyebb, minél jobban dolgoznak a színészek, úgyhogy mi, akiknek ez az állapot nem tetszik, azt kívánnánk, hogy bár a lehető legrosszabbak lennének.

27

Ami magát a világot illeti, amelyet eközben lemásolnak, amelyből ezeket a részleteket vették e hangulatok és érzelmi mozgások létrehozása céljából, úgy jelentkezik, oly kevés és oly nyomorúságos dolgokból, kevés kartonból, csekély arcjátékból, némi szövegből előállítva, hogy csodálnunk kell a színházi embereket, akik a világ ilyen szűkös másolatával felhangolt nézőik érzéseit sokkal hatalmasabban tudják megmozgatni, mint maga a világ.

28

Mindenesetre bocsánatot kellene kérnünk a színházi emberektől, mert az élvezeteket, amelyeket pénzért és hírnévért vásárolnak meg tőlük, nem idézhetnék elő a világ pontosabb képmásaival, és pontatlan képmásaikat nem süthetnék el kevésbé mágikus módon. Látjuk mindenfelé működni emberábrázoló képességüket, kiváltképp a gazfickók és a mellékalakok viselik magukon emberismeretük nyomait, és ezek különböznek is egymástól, de a központi alakokat általánosságban kell tartani, hogy a néző könnyebben azonosulhasson velük, és mindenesetre összes jellemvonásaikat abból a szűk körből kell venni, amelyen belül mindenki rögtön elmondhatja: igen, így van ez. Mert a néző egészen meghatározott érzelmek birtokába óhajt jutni, ahogy egy gyerek is ezt óhajtja, amikor egy körhinta falovára ül: a büszkeség érzéséhez, hogy tud lovagolni, és hogy lova van; az öröméhez, hogy más gyerekek előtt nyargalászhat; a kalandos álométhoz, hogy üldözik, vagy másokat üldöz – és így tovább. Hogy a gyerek ezt átélhesse, abban a fajármű lovakhoz való hasonlatossága nem játszik nagy szerepet, és az sem zavarja, hogy lovaglása kis körre szo-

rítkozik. E házakban szemlélődőket csak az érdekli, hogy egy ellentmondásos világot harmonikusra, egy túl ismertet álomszerűre cserélhessenek fel.

29

Ilyen az a színház, amelyet vállalkozásaink számára készen találunk, és reményteljes örömünkre mind ez ideig képesnek mutatkozott arra, hogy azokat, akiket a tudományos század gyermekeinek neveztünk, megfélemlített, hivő, „megigézett" tömeggé változtassa át.

30

Igaz: mintegy fél évszázad óta az emberi együttélés némelyest hívebb képmásait tárták a szemük elé, valamint olyan alakokat, akik fellázadtak bizonyos társadalmi visszásságok, sőt, akár a társadalom össz-szerkezete ellen. Elég érdekesek voltak ahhoz, hogy időnként készségesen eltűrjék a nyelv, a cselekmény és a szellemi légkör rendkívüli redukálását, mert a tudományos szellem szellője csaknem elfonnyasztotta a megszokott ingereket. Az áldozatok nem nagyon fizetődtek ki. A képmások kifinomodása megkárosított egy élvezetet, anélkül hogy egy másikat kielégített volna. Az emberi viszonylatok mezeje láthatóvá vált, de nem látszott tisztán. Az érzelmeknek, amelyeket a régi (a mágikus) mód hívott életre, maguknak is régimódiaknak kellett maradniuk.

31

A színház ugyanis, csakúgy, mint eddig, olyan osztály szórakozóhelye maradt, amely a természet területén ragaszkodott a tudományos szellemhez, de nem merészelte ennek kiszolgáltatni az emberi viszonylatok területét. És a közönség elenyésző proletár részének, amelyet csak csekély mértékben és bizonytalanul erősítettek meg hitehagyott szellemi munkások, szintén a szórakozások régi módjára volt még szüksége, mert az könnyített megszabott életmódján.

32

Mégis, menjünk tovább! Bármi várjon is ránk! Nyilvánvalóan harcba keveredtünk, harcoljunk hát! Nem láttuk, hogyan mozdított el a hitetlenség hegyeket? Nem elég, ha ráébredtünk arra, hogy valamit titkolnak előlünk? Ezt is, azt is függöny fedi el: húzzuk fel a függönyt!

33

A színház, ahogyan készen találjuk, a (színpadon ábrázolt) társadalom szerkezetét olyannak mutatja, mint amit nem befolyásolhat a (nézőtéren elhelyezkedő) társadalom. Oidipusz, aki vétett néhány olyan alapelv ellen, amelyre a korabeli társadalom támaszkodott, meglakol, az istenek gondoskodnak erről, akik nem kritizálhatók. A shakespeare-i nagy egyéniségek, akik keblükben hordják sorsuk csillagát, feltartóztathatatlanul hajtják végre hasztalan és halálos ámokfutásukat, önmagukat terítik le, összeomlásukban nem a halál, hanem az élet válik szeméremsértővé. Mindenfelé

emberáldozatok! Barbár szórakozások! Tudjuk, hogy a barbároknak van művészetük. Csináljunk másfajtát!

34

Még meddig kell lelkünknek, a sötétség oltalma alatt, az „otromba" testet elhagyva, behatolnia azokba az álmatag lényekbe odafent, a színpadon, hogy részt vegyen nekibuzdulásaikban, amelyek „egyébiránt" megtagadtattak tőlünk? Miféle felszabadulás ez, hiszen valamennyi ilyen darab végén, mely csak a korszellem (az illő gondviselés, a nyugalom rendje) szempontjából szerencsés, álomszerű büntetés-végrehajtás az osztályrészük, mely a nekibuzdulásokat kicsapongásokként törolja meg! Porban csúszunk az *Oidipusz*-ban, mert még mindig itt vannak a tabuk, és a tudatlanság nem véd meg a büntetéstől. Az *Othelló*-ban, mert a féltékenységgel még mindig sokszor gyűlik meg a bajunk, és minden a tulajdontól függ. A *Wallenstein*-ben, mert szabadoknak kell lennünk a konkurrenciaharc számára, és lojálisaknak, különben abbamarad. Ilyen inkubusi szokásokat követelnek az olyan darabok is, mint a *Kísértetek* és *A takácsok*, amelyekben mindazonáltal problematikusan felmerül már a társadalom mint „miliő". Mivel a főszereplők érzéseit, felismeréseit és impulzusait ezek a darabok is ránk tukmálják, a társadalomra vonatkozóan nem kapunk többet, mint amenynyit a „miliő" ad.

35

Olyan színházra van szükségünk, mely nem csak azokat az érzéseket, felismeréseket és impulzusokat teszi lehetővé, amelyeket az emberi viszonylatoknak az a mindenkori történelmi terepe megenged, ahol a cselekmények mindenkor lejátszódnak, hanem olyan gondolatokat és érzéseket alkalmaz és hoz létre, amelyek magának a terepnek a megváltoztatásában is szerepet játszanak.

36

A terepet a maga történelmi viszonylagosságában kell tudnunk jellemezni. Tehát szakítanunk kell azzal a szokásunkkal, hogy lecsupasszuk az elmúlt korok különböző társadalmi struktúráiról a különbözőségeket, amivel azt értük el, hogy többé-kevésbé mind a mienkéhez hasonlítson, amely e művelet révén mindig valami már meglevő, tehát éppenséggel örök színezetet kap. Mi azonban meg akarjuk tartani különbözőségüket, és mulandóságukra fordítjuk figyelmünket, hogy a mienket is mint mulandót lehessen szemlélni. (E célra persze nem használható a kolorit vagy a folklór, amelyet színházaink éppen azért alkalmaznak, hogy még jobban kidomborítsák az azonosságokat a különféle korok embereinek cselekvésmódjában. A színházi eszközökre később utalunk.)

37

Ha alakjainkat a színpadon különféle, a kornak megfelelő társadalmi hajtóerők mozgatják, akkor megnehezítjük nézőinknek, hogy beleéljék magukat a szerepbe. Ekkor nemigen érezheti, hogy „Én is így cselekedném", legfeljebb ezt mondhatja: „Ha ilyen körülmények közt éltem volna"; és ha korunkbeli darabokat történelmi darabokként játszunk, akkor a körülményeket, amelyek közt a cselekmény végbemegy, szintén különöseknek látja majd, és ez a kritika kezdete.

38

A *történelmi feltételeket* sem szabad persze sötét hatalmaknak (háttérnek) elképzelnünk (nem is így épülnek fel), hanem emberek teremtették meg és tartják fenn (és változtatják is meg) őket: éppen abból állnak össze, amit itt cselekszenek.

39

Ha most egy személy történelmiesítve, a kornak megfelelően válaszol, és más korokban másként válaszolna, akkor nem *éppenséggel akárki* ő is? Hiszen itt valaki különféleképpen válaszol az idők múlása vagy az osztályok szerint; ha más korban vagy rövidebb ideig, vagy az élet árnyoldalán élt volna, akkor feltétlenül másként válaszolt volna, de ismét éppoly meghatározottan és éppúgy, ahogy bárki más válaszolna ebben a helyzetben és ebben a korban: nem vetődik-e fel a kérdés, hogy nincsenek-e a válaszadásnak még további különbözőségei? Hol marad ő maga, az eleven, összetéveszthetetlen egyén, nevezetesen az, aki a hozzá hasonlókkal mégsem teljesen azonos? Világos, hogy a képmásnak láthatóvá kell tennie őt, és ez meg is történik azáltal, hogy ezt az ellentmondást ábrázolják a képmásban. A történelmiesítő képmásnak olyasvalami vázlatjellege lesz, amely a kidolgozott alak körül még másfajta mozgások és jellemvonások nyomait is felmutatja. Vagy képzeljünk el egy embert, aki egy völgyben beszédet tart, és olykor megváltoztatja véleményét, vagy csupán önmagának ellentmondó mondatokat is mond, és a visszhang, állandóan közbeszólva, szembesíti a mondatokat.

40

Az ilyen képmások persze olyan játékmódot követelnek, amely szabadon és mozgékony állapotban őrzi meg a megfigyelő szellemet. Ennek úgyszólván folyamatosan fiktív montázsokat kell foganatosítania építményünkben, oly módon, hogy a társadalmi hajtóerőket gondolatban kikapcsolja, vagy másokkal helyettesíti, és ez az eljárás egy aktuális magatartást némelyes „természetellenes" színezettel lát el, ami által az aktuális hajtóerők a maguk részéről veszítenek természetességükből, és cselekvésbe átfordíthatókká lesznek.

41

Így látja a folyószabályozó a folyót, egykori ágyával és néhány más mederrel együtt, ami jó lett volna neki, ha másként hajlott volna a fennsík, vagy más lett volna a vízmennyiség. És miközben ő gondolataiban más folyót lát, a szocialista gondolataiban hallja, hogy a földmunkások újmódon beszélnek a folyó partján. Színházi nézőink számára is ilyen vázlatnyomokkal és visszhangokkal kellene ellátni azokat a folyamatokat, amelyek az ilyen földmunkások között játszódnak le.

42

Az a játékmód, amelyet a két világháború között a berlini Schiffbauerdammtheaterban kipróbáltak, az ilyen képmások előállítása végett, az *elidegenítési effektuson*, a V-effektuson alapul. Az elidegenítő ábrázolás a tárgyat felismerhetővé teszi ugyan, egyúttal azonban idegennek is mutatja. Az antik és középkori színház

emberi és állatmaszkokkal idegenítette el alakjait, az ázsiai még ma is használ zenei és pantomimikus V-effektusokat. Az effektusok kétségkívül akadályozták a beleélést, de ez a technika inkább többé, mint kevésbé nyugodott hipnotikusan szuggesztív alapon, mint az, amellyel a beleélésre törekszenek. A régi effektusok társadalmi célja szögesen eltért a mienkétől.

43

A régi V-effektusok teljesen mentesítik a néző beavatkozásától az ábrázolt világot, mivel ezt változtathatatlanná teszik; az újakban nincs bizarr vonás, csak a tudománytalan pillantás bélyegzi az idegent bizarrnak. Az új elidegenítéseknek a társadalmilag befolyásolható folyamatokat csak a meghittség pecsétjétől kell megfosztaniuk, amely őket ma megóvja a beavatkozástól.

44

Ugyanis az, ami rég nem változott meg, változtathatatlannak látszik. Mindenfelé bukkanunk olyasmire, ami túl magától értetődő ahhoz, semhogy fáradoznunk kellene a megértésén. Az emberek azt látják adott emberi tapasztalatnak, amit egymás közt tapasztalnak. A gyermek, aki az aggok világában él, megtanulja, mi történik ott. Úgy folytatja a dolgokat, ahogy éppen folynak. Ha valaki elég merész, hogy kissé kivágyjon adott körén, akkor csak mint kivétel vágyik erre. Még ha felismerné, hogy amit a gondviselés reá kiró, azt a társadalom gondoskodása rótta ki rá, a társadalmat, ezt a hozzá hasonló lények hatalmas gyülekezetét, mint egészet, mely hatalmasabb, mint részeinek összege, teljességgel befolyásolhatatlannak kellene látnia – és mégis ezt a befolyásolhatatlant bizalmasan ismerné, és ki bizalmatlan aziránt, amit bizalmasan ismer? Ahhoz, hogy ezt a sok adott dolgot éppannyira kétségbevonhatónak is lássa, ki kellene fejlesztenie azt az idegen pillantást, amellyel a nagy Galilei egy ingaként mozgó csillárt szemlélt. Mert ő úgy csodálta ezeket a lendüléseket, mintha nem így várta volna, és nem értené őket, és így jutott el a törvényszerűséghez. Ezt a nehéz, de termékeny pillantást kell előcsalni a színháznak azokkal a képmásokkal, amelyeket az emberi együttélésről készít. Csodálatba kell ejtenie közönségét, és ezt a bizalmasan ismert dolgok elidegenítésének technikájával érheti el.

45

Milyen technika teszi a színháznak lehetővé, hogy az új társadalomtudomány, a materialista dialektika módszerét képmásai számára értékesítse? Ez a módszer, a társadalom mozgathatóságának elérése végett, a társadalmi állapotokat folyamatokként tárgyalja, és a maguk ellentmondásosságában követi nyomon. Számára minden csak változásában, tehát önmagával való meghasonlottságában létezik. Ez érvényes az emberek érzéseire, véleményeire, magatartásmódjára is, amelyekben társadalmi együttélésük mindenkori módja kifejeződik.

46

Korunk, mely a természetben oly sok és oly sokféle változást eszközölt ki, örömest fog fel mindent úgy, hogy mi közbeavatkozhatunk. Mivel sok minden van az emberben, sok mindent lehet csinálni belőle. Nem kell olyannak maradnia, amilyen; nemcsak olyannak lehet szemlélni, amilyen, hanem olyannak is, amilyen

lehetne. Nem belőle kell kiindulnunk, hanem őt kell célba vennünk. Ez azonban azt jelenti, hogy nem egyszerűen az ő helyére, hanem vele szemben kell leülnöm, mindannyiunkat képviselve. Ezért a színháznak el kell idegenítenie azt, amit bemutat.

47

A színésznek, hogy V-effektusokat hozzon létre, mindazt mellőznie kell, amit azért tanult meg, hogy a közönség beleélhesse magát az általa ábrázolt alakokba. Mivel nem akarja önkívületbe hozni a közönségét, magát sem szabad önkívületbe hoznia. Izmai maradjanak lazák, hiszen például egy megfeszített nyakizommal végrehajtott fejelfordítás a nézők pillantását, sőt, olykor a fejét is „mágikusan" magával vonja, és ez csak gyöngítheti az e gesztus okozta töprengést vagy érzelmi mozgást. Beszédmódja legyen mentes a paposan éneklő hanghordozástól és azoktól a kadenciáktól, amelyek álomba ringatják a nézőt úgy, hogy az értelem elsikkad. Őneki magának akkor sem szabad megszállottként hatnia ha megszállottat ábrázol, hiszen akkor hogyan találhatnák ki a nézők, mi szállta meg a megszállottakat?

48

Egy pillanatra sem azonosulhat maradéktalanul a szerepével. Megsemmisítené az ilyen ítélet: „Nem játszotta Leart, ő maga volt Lear." Csak meg kell mutatnia az alakot, akit játszik, jobban mondva, nemcsak átélnie kell; ez nem jelenti azt, hogy hidegnek kell lennie, amikor szenvedélyes embereket ábrázol. Csupán saját érzéseinek nem szabad alapvetően azonosulnia az ábrázolt alak érzéseivel, hogy a néző érzései se azonosuljanak vele alapvetően. A közönségnek itt teljes szabadságot kell adni.

49

Az, hogy a színész kettős alakban áll a színpadon, mint Laughton és mint Galilei, hogy a bemutató Laughton nem tűnik el a bemutatott Galileiben, ami e játékmódnak az „epikus" nevet is adta, végül is nem jelent többet, mint hogy nem lepleződik el többé a valódi, profán folyamat – hiszen a színpadon valóban Laughton áll, és megmutatja, hogyan képzeli el Galileit. A közönség természetesen csodálata közben sem felejtené el Laughtont még akkor sem, ha megpróbálkozna a maradéktalan azonosulással, ekkor azonban veszendőbe mennének véleményei és érzései, amelyeket tökéletesen felszívna magába a figura. Teljesen a magáévá kellene tennie a figura véleményeit és érzéseit, így hát ténylegesen csak egyetlen mintapéldánya jönne ki ebből: ezt kényszerítené ránk. Hogy ennek az elsatnyulásnak elejét vegye, a bemutatás aktusát is művészivé kell tennie. Segítségképpen egy feltevéshez folyamodunk: a magatartás egyik felét, a bemutatásét, hogy önállóvá tegyük, egy gesztussal láthatjuk el: a színésznek megengedjük, hogy cigarettára gyújtson, és úgy képzeljük el, hogy félreteszi a cigarettáját, ahányszor a költött alak további magatartásmódját bemutatja. Ha kiveszünk a képből mindent, ami tovarohan, és a lomhát nem lomhán gondoljuk el, akkor olyan színész áll előttünk, aki nyugodtan átengedhetné nekünk a saját gondolatainkat vagy az övéit.

50

A színésznek még egy ponton kell megváltoztatnia a képmások közvetítésének módját, és ez a változtatás is „profánabbá" teszi a folyamatot. Ahogy a színésznek nem szabad becsapnia közönségét, megjátszva, mintha nem is ő, hanem a költött figura állna

a színpadon, úgy azt sem szabad megjátszania, hogy nem tanulta be, ami a színpadon történik, hanem mindez először és egyetlenegyszer megy végbe. Már nem olyan találó a schilleri különbségtétel, amely szerint a rapszódosznak a maga cselekményét mint teljességgel elmúltat kell előadnia, míg a mimusnak a magáét mint teljességgel jelenlévőt kell tárgyalnia.[30] Játékából tökéletesen ki kell derülni, hogy „már az elején és a közepén tudja a végét", és így „egy teljességgel nyugodt szabadságot kell megőriznie". Eleven előadásban meséli el az ábrázolt alak történetét, többet tudva, mint emez, és a *Most*-ot, akárcsak az *Itt*-et nem fikcióként tételezi, amelyet a játékszabály tesz lehetővé, hanem elválasztja a tegnaptól és a többi helytől, ami által az események kapcsolata láthatóvá válhat.

51

Ez különösképpen fontos a tömegesemények ábrázolásakor, vagy ahol a külvilág erőteljesen megváltozik, például háborúk vagy forradalmak idején. A néző ekkor az összhelyzet vagy az összfolyamat képét kaphatja meg. Például, míg beszélni hall egy asszonyt, képzeletében még másként is hallhatja beszélni őt, például, ahogyan néhány hét múlva beszél, és ahogyan más asszonyok ugyanekkor másutt másként beszélnek. Ez akkor volna lehetséges, ha a színésznő úgy játszana, mintha az asszony végigélte volna az egész korszakot, és most emlékezetéből, a további fejlődés ismeretében azt nyilvánítaná ki, ami megnyilvánulásai közül ebben az időben fontos volt, mert az a fontos, ami fontossá vált. Egy személyt csak úgy lehet „éppen ezzé a személlyé" és

[30] *Levélváltás Goethével*, 1797. XII. 26.

„éppen most éppen ezzé a személlyé" elidegeníteni, ha nem keltjük azt az illúziót, mintha a színész azonos volna az ábrázolt alakkal, az előadás pedig a történéssel.

52

De ezeket feladva, még egy további illúziót is fel kellett adni: azt az illúziót, amely szerint mindenki úgy cselekszik, mint az ábrázolt alak. Az „így teszek"-ből „így tettem" lett, és most az „így tett"-et még „így tett, és nem másképp"-pá kell átváltoztatni. Túl nagy leegyszerűsítés, ha a tetteket a jellemhez, és a jellemet a tettekhez idomítjuk; a valódi emberek tettei és jelleme közti ellentmondások nem mutathatók így meg. A társadalom mozgástörvényei nem demonstrálhatók „eszményi eseteken", mivel a „hiba" (ellentmondásosság) éppen a mozgáshoz és mozgatott világhoz tartozik. Csak arra van szükség – erre azonban feltétlenül –, hogy nagyjában és egészében kísérleti feltételféléket teremtsünk, vagyis hogy mindenkor elképzelhető legyen egy ellenkísérlet. Hiszen itt a társadalmat egyáltalán úgy tárgyaljuk, mintha kísérletként tenné azt, amit tesz.

53

Ha a próbák során használható is a figurába való beleélés (amit az előadás folyamán el kell kerülni), ezt csak a megfigyelés egyik – távolról sem egyedüli – módszereként alkalmazhatjuk. A próbák közben hasznos ez, hiszen a korabeli színház mértéktelenül alkalmazta, és így nagyon kifinomult jellemábrázolásra vált képessé. Mégis, a beleélés legprimitívebb fajtája, amikor a színész csak ezt kérdi: „Milyen volnék, ha ez és az történne velem?

Milyen volna, ha ezt mondanám és azt tenném? – ahelyett hogy ezt kérdezné: Milyennek hallottam már egy embert, aki ezt mondta, vagy milyennek láttam, aki amazt tette?" – hogy a maga számára mindent innen-onnan összegyűjtögetve, új figurát építsen fel, amellyel lefolyhat a történet – és még több is. A figura egységét ugyanis az az alkat alakítja ki, amelyben az egyes tulajdonságok ellentmondanak egymásnak.

54

A megfigyelés a színművészet egyik főrésze. A színész minden izmával és idegével megfigyeli embertársait az utánzás aktusában, mely egyben gondolkodási folyamat is. Mert a puszta utánzásból legfeljebb a megfigyelt részlet derülne ki, ami nem elég, mert az eredeti, mely kimondja, túl halkan mondja ki. A színész, hogy eljusson a lenyomattól a képmásig, úgy tekint az emberekre, mintha megmutatnák neki, amit csinálnak, röviden, mintha azt ajánlanák neki, hogy gondolkodjon el azon, amit csinálnak.

55

Nézetek és célok nélkül nem készíthetők képmások. Tudás nélkül semmi sem mutatható meg; hiszen így honnan tudná az ember, hogy mi tudnivaló? Ha a színész nem akar papagáj vagy majom lenni, akkor el kell sajátítania mindazt, amit kora az emberi együttélésről tud, vagyis részt kell vennie az osztályok harcában. Ezt némelyek lealacsonyodásnak vélhetik, mivel a művészetet, ha rendesen meg van fizetve, a legmagasztosabb szférákba helyezik; de az emberiség érdekében hozott legmagasztosabb elhatározásokat a földön viszik diadalra, nem a levegőben; a „külső

világban" folyik értük a harc, nem a fejekben. Senki sem állhat a harcoló osztályok fölött, mert az emberek fölött nem állhat senki. A társadalomnak nincs közös szócsöve, amíg harcoló osztályokra oszlik. Így hát *pártatlannak lenni* a művészet szempontjából csak annyit jelent: az *uralkodó* párthoz tartozni.

56

Így hát a színművészet másik főrésze az álláspont megválasztása, és ezt a színházon kívül kell végrehajtani. A társadalom átalakítása, akárcsak a természet átalakítása, felszabadulási aktus, és a tudományos kor színházának a felszabadulás örömeit kellene közvetítenie.

57

Menjünk tovább, és vizsgáljuk meg, hogy például ebből a szempontból miként olvassa szerepét a színész. Az itt a fontos, hogy ne túl gyorsan „értse meg". Még ha rögtön kitalálja szövege legtermészetesebb hanglejtését, elmondásának legkényelmesebb módját, magát a mondandót akkor sem szabad a legtermészetesebbnek látnia, hanem habozzon és vegye számításba általános nézeteit, mérlegeljen más lehetséges mondandókat, egyszóval, csodálkozó álláspontot foglaljon el. Mindezt ne csak azért tegye, hogy ne rögzítsen túl hamar, vagyis az összes többi mondandónak és különösképpen más figurák mondandóinak tudomásulvétele előtt egy bizonyos alakot, akiben így szükségképpen sok mindent eldugaszolna, hanem azért se, és főként azért ne, hogy bevihesse az ábrázolandó alak felépítésébe a „nem-hanem"-ot, aminek oly nagy a szerepe abban, hogy a társadalmat képviselő közönség

a folyamatokat befolyásolható oldalukról szemlélhesse. Ezenkívül a színésznek, ahelyett hogy csak a neki-megfelelőt, mint „a tisztán emberit", vonzaná magához, különösen kell törekednie a neki-nem-megfelelőre, a speciálisra. És a szöveggel együtt be kell tanulnia ezeket az első reagálásait, fenntartásait, bírálatait, meghökkenéseit, hogy ezek ne semmisüljenek meg, ne „oldódjanak fel" a végső megformálásban, hanem maradjanak meg, és legyenek észlelhetőek; mert az alaknak és minden egyébnek nem annyira behatolnia kell a közönségbe, mint amennyire fel kell tűnnie neki.

58

És a színésznek együtt kell tanulnia más színészekkel, együtt kell felépítenie az ábrázolandó figurát a többi figurával. Mert nem az ember a legkisebb társadalmi egység, hanem két ember. Az életben is kölcsönösen építjük fel egymást.

59

Itt tanulhatunk egyet-mást színházaink erkölcstelen szokásából: az uralkodó színész, a sztár azzal is „kiválik", hogy az összes többi színésszel kiszolgáltatja magát; úgy teszi alakját félelmetessé vagy bölccsé, hogy partnereit kényszeríti, az általuk ábrázolt alakok féljenek tőle, vagy figyeljenek rá – és így tovább. Már csak azért is, hogy mindenki hozzájusson ehhez az előnyhöz, és ily módon jobban szolgálhassák a történetet, a színészeknek olykor ki kellene cserélniük egymás közt a próbán a szerepeiket, hogy az alakok megkaphassák egymástól, amire szükségük van. De az is a színészek javára válik, ha alakjaikkal utánzatban

vagy akár más megformálásokban is találkoznak. Ha más nemű szereplő játssza, az alak világosabban árulja el nemét, ha komikus színész játssza, tragikusan vagy komikusan, új szempontokkal gazdagodik. Így a színész, miközben az ellentétes alakokat is kidolgozza, vagy legalábbis ábrázolóikat helyettesíti, mindenekelőtt az oly döntő jelentőségű társadalmi álláspontot biztosítja magának, amelyből kiindulva, alakját bemutatja. Az úr csak oly módon úr, ahogyan a szolga ezt hagyja – és így tovább.

60

Az alak természetesen már számtalan megformálási aktuson ment keresztül, mire a darab többi alakja közé kerül, és a színésznek be kell majd tanulnia azokat a vélekedéseit, amelyekre a szöveg indítja. De most sokkal többet tud meg önmagáról abból, ahogyan a darab többi alakja bánik vele.

61

Az alakok egymással kapcsolatos viselkedésének körét gesztikus körnek nevezzük. A testtartást, a hanghordozást, az arckifejezést egy társadalmi *gesztus* határozza meg: az alakok szidják egymást, bókolnak egymásnak, tanítják egymást – és így tovább. Az emberek egymással kapcsolatos viselkedéséhez tartoznak azok a magatartásmódok is, amelyek látszólag teljesen magánjellegűek: például a betegség okozta testi fájdalom vagy a vallásos érzés kifejezései. Ezek a gesztikus megnyilvánulások többnyire fölöttébb bonyolultak és ellentmondásosak, így hát egyetlen szóval nem adhatók vissza, és a színésznek vigyáznia kell, hogy a szükségképpen felerősített képmásnál itt semmit se veszítsen el, hanem erősítse fel ezt az egész komplexumot.

62

A színész úgy lesz úrrá a megformálandó alakon, hogy kritikusan követi sokfajta megnyilatkozását és az ellenlábas alakoknak és a darab összes többi alakjának megnyilatkozásait is.

63

Hogy a gesztikus tartalomra rátérjünk, menjünk végig egy újabb darabnak, az én *Galilei élete* című művemnek a kezdő jelenetein. Mivel annak is utána akarunk járni, hogy miként világítják meg egymást a különféle megnyilatkozások, tételezzük fel, hogy nem először közelítjük meg a darabot. Ez a negyvenhat éves Galilei reggeli mosdásával kezdődik, melyet azzal szakít meg, hogy könyvekben keresgél valamit, és előadást tart a gyermek Andrea Sartinak az új naprendszerről. Nem kell-e tudnod, ha ezt meg akarod csinálni, hogy a darabot a hetvennyolc éves Galilei vacsorájával fejezzük be, akit éppen az imént hagyott el mindörökre ugyanez a tanítványa? Eközben borzalmasabb változáson ment keresztül, hogysem ezt az idő múlása indokolná. Gátlástalan mohósággal zabál, semmi mással nem törődik, tanítói hivatását gyalázatosan ledobta magáról, mint valami terhet, ő, aki hajdan figyelmetlenül itta reggeli tejét, oly mohón vágyott arra, hogy a fiút tanítsa. De valóban egyáltalán nem figyel arra, amit iszik? Az a mód, ahogyan az italt és a mosdást élvezi, nem fakad-e egy tőről az új gondolatok élvezetével? Ne feledd el: azért gondolkodik, mert ez gyönyört okoz neki! Jó-e ez vagy rossz? Azt tanácsolom neked, hogy mivel az egész darabban semmi olyat nem találsz, ami ezt a társadalom szemszögéből hátrányosnak mutatná, és mivel te magad is, remélem, a tudományos kor bátor gyermeke vagy, ábrázold ezt jó dolognak. De jegyezd meg jól, ezen a téren sok

borzalmas dolog következik még be. Oda vezet ez, hogy a férfi, aki itt az új korszakot köszönti, a végén arra kényszerül, hogy felszólítja ezt a korszakot: taszítsa el megvetéssel magától, ha kisajátítja is őt. Ami az előadást illeti, egyébként magad döntheted el, hogy csak azért jár-e el a szája, mert teli a szíve, és ezért mindenkinek magyarázna, még egy gyereknek is, vagy pedig a gyereknek kell előbb előcsalogatnia a tudását azáltal, hogy ismerve őt, érdeklődést mutat. Az is lehet, hogy egyikük sem tudja megtartóztatni magát: az egyiknek kérdeznie kell, a másiknak válaszolnia; az ilyen testvériség érdekes volna, mert majd gonoszul összezilálódik. A föld forgását persze sietősen kell szemléltetned, mert nem fizetik meg neked, és máris fellép az idegen, jómódú tanítvány, és a tudós idejének aranyban adja meg az ellenértékét. Érdeklődést nem árul el, de ki kell szolgálni, hiszen Galilei vagyontalan, és ezért a jómódú és az intelligens tanuló közt áll majd, és sóhajtva választ. Az újnak nem adhat sok tudást, ezért tanul tőle; értesül arról, hogy Hollandiában feltalálták a teleszkópot: a maga módján hasznot húz abból, hogy megzavarták reggeli munkájában. Jön az egyetem kurátora. Galilei fizetésemelési kérvényét elutasították, az egyetem nem szívesen fizet annyit fizikai elméletekért, mint amennyit a teológiaiakért fizet, és azt kívánja tőle, aki végül is a kutatás kevésre becsült szintjén mozog, hogy napi hasznot hajtson. Abból a módból, ahogyan értekezését felkínálja, észreveheted, hogy megszokta a vissza- és rendreutasításokat. A kurátor felhívja a figyelmét arra, hogy a köztársaság biztosítja a kutatás szabadságát, még ha rosszul fizeti is; ő azt válaszolja, hogy keveset kezdhet ezzel a szabadsággal, ha nincs meg az a ráérő ideje, amit a jó fizetés biztosíthatna. Jól teszed, ha türelmetlenségét nem találod túl parancsolónak, mert akkor szegénysége rövidül meg. Ugyanis rövidesen olyan gondolatok közt találod, amelyek némi magyarázatra szorulnak: a tudományos igazságok új korszakának meghirdetője azon tűnődik, hogy miként

szerezhetne a köztársaságtól csalással pénzt, oly módon, hogy a teleszkópot saját találmányaként kínálja fel neki. Csodálkozva látod majd, hogy csak néhány scudót lát az új találmányban, amelyet kizárólag azért vizsgál meg, hogy kisajátíthassa. De ha továbbmész, a második jelenetre, felismered, hogy ő, aki a találmányt hazugságai miatt lealacsonyító beszédben adta el a velencei signoriának, már csaknem elfelejtette ezt a pénzt, mert ráébredt arra, hogy az eszköznek nemcsak katonai, hanem asztronómiai jelentősége is van. Az áru, amelyet kizsaroltak tőle – nevezzük ezt most mégis így –, rendkívüli módon előrelendíti éppen azt a kutatást, amelyet miatta kellett félbeszakítania. Amikor a ceremónia alatt, miközben tetszelgően fogadja a meg nem érdemelt ünneplést, tudós barátjának jelzi a csodálatos felfedezéseket – ne hagyd figyelmen kívül, milyen színpadiasan teszi ezt –, sokkal mélyebb felindulást tapasztalhatsz nála, mit amekkorát az anyagi haszon reménye váltott ki belőle. De ha, ilyen szempontból, sarlatánsága nem is jelent nagyon sokat, mégis jelzi, mennyire elszánta magát ez az ember arra, hogy a könnyebb utat válassza, és eszét egyaránt használja alantas és magasztos célokra. Jelentékenyebb próbatétel vár rá, és vajon nem könnyíti-e meg minden bukás a következőt?

64

Az ilyen gesztikus anyag értelmezése közben a színész birtokába veszi a figurát azáltal, hogy a *cselekményt* is birtokába veszi. Csak innen, a körülhatárolt össztörténésből kiindulva, juthat el, mintegy ugrásszerűen, a végleges figurához, mely minden részletvonást megszüntetve őriz meg önmagában. Ha mindent elkövetett annak érdekében, hogy a különféle magatartásokban rejlő ellentmondásokon csodálkozzék, tudva, hogy közönségében is csodálkozást kell ébresztenie ezek iránt, akkor a cselekmény a maga egészében lehetővé teszi a számára, hogy összeillessze az ellentmondásokat; mert a cselekmény, mint körülhatárolt történés, bizonyos értelmet ad, vagyis a sok lehetséges érdeklődés közül csak meghatározottakat elégít ki.

65

Minden a *cselekményen* múlik, ez a színházi produkció veleje. Mert az emberek a köztük lezajló történésből megkapnak mindent, ami vitatható, bírálható, megváltoztatható lehet. Még ha a szóban forgó embernek, akit a színész bemutat, végül is több mindenhez kell alkalmazkodnia, mint pusztán ahhoz, ami történik, erre főként azért van szükség, mert a történés szembeszökőbb, ha bizonyos emberrel esik meg. A színház nagy vállalkozása a *cselekmény*, a gesztikus folyamatok összkompozíciója, és ez az összes olyan közlést és impulzust magában foglalja, amely immár a közönség szórakoztatására vezet.

66

Minden részlettörténésnek van egy alapgesztusa: *Richard Gloster áldozata özvegyét kéri feleségül. Egy krétakör segítségével kitalálják, ki a gyermek igazi anyja. Isten az ördöggel verseng Doktor Faust lelkéért. Woyzeck olcsó kést vásárol, hogy megölje feleségét* – és így tovább. A figurák színpadi csoportosításakor és a csoportok mozgatásakor a megkívánt szépséget főként azzal az eleganciával kell elérni, amellyel a gesztikus anyagot előadják és kiszolgáltatják a közönségnek.

67

Mivel a közönséget nem azért hívjuk meg, hogy belevesse magát a cselekménybe, mint valami folyóba, és ott tétován hányódjon ide-oda, az egyes történéseket úgy kell összekötni, hogy feltűnőek legyenek a csomók. Ne észrevétlenül kövessék egymást az események, hanem lehetővé kell tenni, hogy ítéletünkkel közéjük kerülhessünk. (Ha éppen az okozati összefüggések homálya volna érdekes, akkor pontosan ezt a körülményt kellene kielégítően elidegeníteni.) A mese részeit tehát gondosan szembe kell állítani egymással, mégpedig úgy, hogy megkapják a saját struktúrájukat, vagyis kis darabok legyenek a darabon felül. E cél érdekében a legjobb, ha olyan címekben állapodunk meg, amilyeneket az előző szakaszban közöltünk. A címek tartalmazzák a társadalmi poént, de egyúttal áruljanak el valamit a kívánt ábrázolási módról is, vagyis utánozzák a mindenkori szükségletnek megfelelően egy krónika vagy egy ballada, vagy egy újság, vagy egy erkölcsrajz címének hangját. Egyszerű elidegenítő ábrázolásmód például az, amellyel máskor erkölcsöket és szokásokat fejtenek ki. Egy látogatást, azt a módot, ahogyan valaki egy ellenséggel bánik, szerelmesek találkozását, üzleti vagy politikai ügyleteket úgy lehet bemutatni, mintha csupán a darab színhelyén uralkodó erkölcsöket akarnánk ábrázolni. Ily módon az egyszeri és különös folyamat idegenszerű külsőt kap, mert általánosnak látszik, olyasminek, ami szokássá vált. Már az a kérdés is elidegeníti a folyamatot, hogy vajon ennek vagy valamilyen részének valóban szokássá kellene válnia. A költői historizáló stílust a vásári bódék úgynevezett panorámáiban tanulmányozhatjuk. Mivel az elidegenítés azt is jelenti, hogy tárgyunkat híressé tesszük, bizonyos folyamatokat egyszerűen úgy ábrázolhatunk, mintha híresek volnának, mintha általánosan és régóta közismertek volnának, még részleteikben is, és mintha azon fáradoznánk, hogy sehol se vétsünk a hagyomány

ellen. Egyszóval: sokfajta elbeszélési módot lehet elképzelni, ismerteket és olyanokat is, amelyeket még ezután kell kitalálni.

68

Az össztörténés értelmezésétől függ, hogy mit kell elidegeníteni és hogyan, és itt a színháznak nyomatékosan figyelembe kell vennie kora érdekeit. Válasszuk ki az értelmezés példájaként a *Hamletet*, ezt a régi darabot. Tekintetbe véve azt a véres és sötét korszakot, amelyben ezt írom, a bűnös uralkodó osztályokat, az értelemmel szemben széles körökben elterjedt kételyt, amellyel minduntalan visszaélnek, azt hiszem, így olvashatom ezt a cselekményt: Háborús idők járnak. Hamlet apja, Dánia királya győzelmes rablóháborúban megölte a norvég királyt. Amikor ennek fia, Fortinbras új háborúra fegyverkezik, a dán királyt is megölik, mégpedig a tulajdon öccse. A megölt királyok öccsei, az új királyok elhárítják a háborút, oly módon, hogy a norvég csapatok, Lengyelország elleni rablóháborúra indulva, engedélyt kapnak a dán területeken való átvonulásra. Ekkor azonban a fiatal Hamletet felszólítja harcias apjának a szelleme, hogy bosszulja meg a rajta elkövetett gaztettet. Eleinte habozik, hogy vajon véres tettel válaszoljon-e a véres tettre, sőt, már száműzetésbe is hajlandó vonulni, de ekkor a tengerparton találkozik a fiatal Fortinbrasszal, aki csapataival útban van Lengyelország felé. A harcias példától lenyűgözve visszafordul, és barbárul lemészárolja a nagybátyját, az anyját és önmagát, és Dániát ilymódon kiszolgáltatja a norvégoknak. E folyamatokban azt látjuk, hogy a fiatal, de már némelyest testes ember nagyon kevéssé kielégítő módon alkalmazza azt az újfajta szellemet, amelyet a wittenbergi egyetemen magába szívott. Ez a feudális ügyletek közepette, amelyek közé visszatér, gátolja az előrehaladásban. Az értelmetlen gyakorlattal szemben ér-

telme teljesen gyakorlatiatlan. Így hát tragikus áldozatává válik az ilyen okoskodás és az ilyen tett közti ellentmondásnak. E többféleképpen értelmezhető darabnak ez az értelmezése, véleményem szerint, érdekelhetné közönségünket.

69

Ugyanis minden előrehaladás, a természettől való mindenfajta felszabadulás, mely a társadalom átalakításához vezet, mindazok az új irányt kereső kísérletek, amelyeket az emberiség azért vállalt, hogy megjavítsa sorsát, a győzelem és a bizalom érzésével tölt el bennünket, akár sikerüket, akár kudarcukat ábrázolja az irodalom, és minden dolgok változásának lehetőségei örömöt okoznak nekünk. Ezt fejezi ki Galilei: „Nézetem szerint a Föld fölöttébb nemes és csodálatra méltó, ha tekintetbe vesszük, hogy mennyi és milyen különféle változások és nemzedékek követik rajta egymást szakadatlanul."

70

A színház fő feladata az, hogy értelmezze és alkalmas elidegenítések segítségével közvetítse a cselekményt. És nem mindent kell a színésznek elvégeznie, noha semmi sem történhet, ami nincs tekintettel rá. A *cselekményt* az egész színház értelmezi, hozza létre, és teszi ki közszemlére, a színészek, a díszlettervezők, a maszkkészítők, a jelmeztervezők, a zenészek és a koreográfusok. A közös vállalkozás érdekében mindnyájan egyesítik művészetüket, de eközben persze nem adják fel önállóságukat sem.

71

A bemutatás általános gesztusát, amely mindig a különösen bemutatottat kíséri, hangsúlyozzák azok a dalok, amelyek zeneileg folyamodnak a közönséghez. Ezért a színészek ne „menjenek át" az énekbe, hanem világosan különböztessék meg ezt a többi résztől, és a legjobb, ha ezt még támogatják bizonyos színházi rendszabályok, mint a világítás megváltoztatása vagy a dal címének bemondása. A zenének a maga részéről teljes mértékben ellen kell állnia az egyformásításnak, amelyet általában elvárnak tőle, és amely gondolat nélküli szolgává alacsonyítja. Ne „kísérjen", hacsak nem kommentárként. Ne elégedjék meg azzal, hogy „kifejezze magát" azáltal, hogy egyszerűen kiönti magából azt a hangulatot, amely az események közben elfogja. Így például Eisler mintaszerűen gondoskodott az események összekapcsolásáról, amikor a *Galilei* farsangéjszakai jeleneteihez, a céhek álarcos felvonulásához diadalmas és fenyegető zenét szerzett, hogy jelezze azt a lázongó fordulatot, amelyet a köznép a tudósok asztronómiai elméleteinek adott. Hasonlóképpen a *Kaukázusi krétakör*-ben az énekes, aki elmeséli azt a színpadon pantomimikusan előadott jelenetet, amikor a szolgálólány megmenti a gyermeket, hideg és mozdulatlan előadásmódjával leleplezi egy olyan korszak rémületét, amelyben az anyai szeretet öngyilkos gyöngeséggé válhat. A zene így sokféleképpen és teljesen önállóan szerveződhet meg, és a maga módján foglalhat állást a témákkal kapcsolatban, de az is lehetséges, hogy kizárólag a szórakozás változatosságáról gondoskodik.

72

Ahogy a zenész visszakapja szabadságát, ha többé már nem hangulatokat kell teremtenie, amelyek a közönségnek megkönnyítik, hogy fenntartás nélkül adják át magukat a színpadon látható eseményeknek, úgy a díszlettervező is sok szabadságot kap, ha a színhelyek felépítésekor nem kell törekednie egy tér vagy táj illúziójára. Itt elegendőek a jelzések, de több történelmileg vagy társadalmilag érdekes dolgot kell kimondaniuk, mint a tényleges környezetnek. A Moszkvai Zsidó Színházban egy középkori tabernákulumra emlékeztető építmény idegenítette el a *Lear király*-t; Neher vetített reneszánsz korbeli térképek, dokumentumok és műalkotások elé állította a *Galilei*-t; Piscator színházában Hearthfield a *Tai Yang felébred*-ben forgatható, feliratos zászlókat alkalmazott háttérnek, amelyek tudatják a politikai helyzet változását, amelyről olykor a színpadon cselekvő emberek mit sem tudtak.

73

A koreográfia is újból realista feladatokat kap. Újkeletű tévedés, hogy nincs szerepe a „valóságos emberek" ábrázolásában. A művészet az életet tükrözi ugyan, de különleges tükrökkel. A művészet nem akkor tér el a realizmustól, ha megváltoztatja az arányokat, hanem akkor, ha úgy változtatja meg, hogy a közönség a képmásokat felismerései és impulzusai számára gyakorlatilag hasznosítva, a valóságban kudarcot vallana. Szükséges persze, hogy a stilizálás ne szüntesse meg, hanem fokozza a természetességet. Mindenesetre a színház, amely mindent a gesztusból merít, nem nélkülözheti a koreográfiát. Már egy mozdulat eleganciája és egy térforma bája is elidegenít, és a pantomimikus lelemény nagyon segíti a cselekményt.

74

Így hát meghívjuk ide a színművészet összes testvérművészetét, nem azért, hogy „összműalkotást" hozzanak létre, amelyben mindnyájan feloldódnak és elvesznek, hanem hogy a színművészettel együtt különféle módjaikon segítsék elő a közös feladatot, és egymással való érintkezésük abban áll, hogy kölcsönösen elidegenítik egymást.

75

És itt, még egyszer, hadd emlékeztessünk arra, hogy a tudományos kor gyermekeit kell szórakoztatniuk, mégpedig érzékletesen és vidáman. Ezt különösen mi németek nem hajtogathatjuk magunknak elégszer, mert nálunk minden nagyon könnyen átcsúszik a testetlen és szemlélet nélküli fogalomba, hogy miután maga a világ feloldódott, elkezdjünk egy világnézetről beszélni. Nálunk még a materializmus sem sokkal több, mint egy eszme. A nemi élvezet nálunk házastársi kötelességgé válik, a műélvezet a művelődést szolgálja, és a tanuláson nem vidám tudomásulvételt értünk, hanem azt, hogy valamit az orrunkra kötöttek. Tevékenységünkben nyoma sincs a vidám iparkodásnak, és ha igazolni akarjuk magunkat, nem arra hivatkozunk, hogy milyen jól mulattunk valamin, hanem hogy mennyi izzadságunkba került.

76

Beszélnünk kell még arról, hogy miként kell átnyújtani a közönségnek azt, amit a próbákon felépítettünk. Az szükséges itt, hogy a tulajdonképpeni játék valami kész dolog kiszolgáltatásának

gesztusán alapuljon. Az kerül most a nézők elé, amit sok próbán nem utasítottunk el, és ezért az elkészített képmásokat teljes éberséggel kell átnyújtanunk, hogy teljes éberséggel fogadhassák őket.

77

A képmásoknak ugyanis háttérbe kell húzódniuk az ábrázolt világ, az emberek együttélése előtt, és a tökéletességük okozta élvezetnek azzá a magasabb rendű élvezetté kell felfokozódnia, hogy ennek az együttélésnek a napfényre bukkanó szabályai ideigleneseknek és tökéletleneknek mutatkoznak. Ebben a tekintetben a színház produktivitásra serkenti a nézőt, túlviszi a nézésen. Színházában a szörnyű és soha be nem fejeződő munkákat, amelyeknek el kell tartaniuk őt, szórakozásként kell élveznie, szakadatlan változásának riadalmával együtt. Itt alkotja meg magát a legkönnyebb módon; mert a létezés legkönnyebb módja a művészetben rejlik.

1948

PÓTLÁSOK A KIS ORGANONHOZ

Nem csak arról van szó, hogy a művészet élvezetes formában segít a tanuláshoz. A tanulás és a szórakozás közti ellentmondást élesen rögzíteni kell mint jelentős mozzanatot – olyan korban, amikor az ember azért szerez ismereteket, hogy a lehető legmagasabb áron továbbadja, és ahol még a magas ár is lehetővé teszi a kizsákmányolást azok számára, akik megadják. A tanulás csak akkor változtatható szórakozássá, és a szórakozás tanulássá, ha az alkotóképesség leveti láncait.

Ha most az „epikus színház" fogalmát feladjuk, akkor is ragaszkodunk a tudatos átélés felé tett lépéshez, amelyet most is – akárcsak korábban – lehetővé tesz. Csakhogy ez a fogalom túl szegényesen és bizonytalanul jellemzi a szóban forgó színházat; ennek pontosabb meghatározásokra van szüksége, és többet kell nyújtania. Ezenkívül túl mozdulatlanul állt szemben a drámaiság fogalmával, gyakran túlontúl naivul feltételezte ezt, ebben az értelemben: „természetszerűleg" mindig is közvetlenül lejátszódó folyamatokról van szó, a pillanatnyiság minden vagy legalábbis sok ismérvével! (Ugyanilyen, nem mindig veszélytelen módon naivul feltételezzük minden újításunk ellenére, hogy a színház mindig színház marad – és nem válik például tudományos bizonyítássá!)

A „tudományos korszak színháza" fogalom sem elég tágas. A *Kis Organon* talán kielégítően fejti ki azt, ami tudományos korszaknak nevezhető, de egymagában a műszó, abban a formában, ahogyan általában használják, túlontúl bemocskolódott.

A régi darabok okozta élvezet annál nagyobb, minél inkább átadhatjuk magunkat az élvezetek ún. nekünk megfelelő módjának. Ehhez valódi érzékelhetőséggé kell kifejlesztenünk azt a történelmi érzéket, amelyre az új darabok láttán is szükségünk van.[31]

A forradalmi átalakulások idején, a félelmes és termékeny korokban egybeesnek a lehanyatló osztályok estéi a feltörekvők reggeleivel. Ezek azok a szürkületek, amikor Minerva baglya szárnyra kel.

A tudományos kor színháza élvezetté teheti a dialektikát. A logikusan előrehaladó vagy ugrásos fejlődés meglepetései, minden állapot ingatagsága, az ellentmondásokban rejlő élc stb. mind olyan élvezetek, amelyeket az emberek, dolgok és folyamatok elevensége vált ki, és egyaránt fokozzák az életművészetet és az életörömöt.

Minden művészet hozzáadja a magáét a legnagyobb művészethez: az életművészethez.

[31] Ha színházaink más korokból származó darabokat adnak elő, el szokták mosni az elválasztó jegyeket, fel szokták tölteni a távolságot, és betapasztják a különbségeket. De hol marad akkor az áttekintés, az eltávolodás, a különbözőség által okozott öröm? Pedig ez egyúttal olyan öröm is, amit közeli és tulajdon ügyünk vált ki!

A mi nemzedékünk számára hasznos, ha meghallgatja azt a figyelmeztetést – bármilyen apodiktikus legyen is –, hogy el kell kerülni a darab előadásakor a szereplőkbe való beleélést. Bármilyen eltökélten fogadja is meg a tanácsot, aligha fogadhatja meg egészen, és így jut el a leghamarabb ahhoz az átélés és ábrázolás, beleérzés és megmutatás, igazolás és bírálat közti, valóban meghasonlást okozó ellentmondáshoz, amelyet a színháztól megkövetelünk. És ezen belül a kritika vonalvezetéséhez is.

A játék (bemutatás) és átélés (átérzés) közti ellentmondást az iskolázatlan elmék úgy fogják fel, mintha a színész munkájában csak az egyik vagy a másik bukkanna fel (vagy mintha a *Kis Organon* szerint csak játszanának, a régi módi szerint csak átélnének). Valójában persze két egymással ellentétes folyamatról van szó, amely a színész munkájában egyesül (a fellépésben nem csak egy kicsi van ebből és egy kicsi amabból). A két ellentét harcából és feszültségéből és mélységéből nyeri tulajdonképpeni hatásait a színész. A félreértésben hibás a *Kis Organon* írásmódja is. Gyakran azért félrevezető ez, mert túlontúl türelmetlenül és kizárólagosan helyezte a hangsúlyt „az ellentmondás legfőbb oldalára".[32]

És a művészet mégis mindenkihez folyamodik, és dalával szembeszegül a tigrisnek. És nemritkán másokat is magával ragad az ének! Új, gyümölcsöző eszmék, függetlenül attól, hogy kinek teremnek gyümölcsöt, nemritkán „feljutnak" a feltörekvő osztályokból, és olyan lelkekbe hatolnak, amelyeknek tulajdonképpen védekezniük kellene ellenük, hogy előnyeiket megtarthassák. Egy osztály tagjai ugyanis nem immúnisak az olyan eszmékkel szemben, amelyek semmit sem használnak az osztályuknak. Ahogy az

[32] Mao Ce-tung: *Az ellentmondásról:* Egy ellentmondás két oldala közül az egyik feltétlenül az uralkodó.

elnyomott osztályok tagjai elnyomóik eszméinek fogságába eshetnek, ugyanúgy ejthetik rabul az elnyomó osztályok tagjait az elnyomottak eszméi. Bizonyos korokban az osztályok az emberiség vezetéséért harcolnak, és aki nem züllött el teljesen, abban hatalmas a vágy arra, hogy az úttörők közé tartozzék, és előrehaladjon. Nemcsak a méreg varázsa okozta, hogy a versailles-i udvar tapsolt a *Figaró*-nak.

A *cselekmény* nem csak valami emberi együttélésből fakadó eseménysornak felel meg, ahogy a valóságban játszódhatna le, hanem összehangolt folyamatoknak, amelyekben kifejeződnek a cselekmény kitalálójának az emberi együttélésről vallott eszméi. Így az alakok nem élő emberek egyszerű képmásai, hanem össze vannak hangolva, és eszmék szerint vannak megformálva.

A színészek tapasztalatból és könyvből merített tudása sok tekintetben ellentmond az összehangolt folyamatoknak és alakoknak, és ezt az ellentmondást rögzíteniük kell, és meg kell őrizniük a játékban. Egyszerre kell meríteniük a valóságból és a költészetből, mert akárcsak a darab írójának a munkájában, az ő munkájukban is gazdagon és időszerűen kell jelen lennie a valóságnak, hogy a különöst vagy általánost érzékelhetően lehessen kibontani a költészetből.

A szerep tanulmányozása egyúttal a cselekmény tanulmányozása is, jobban mondva, ezután főként a cselekmény tanulmányozásává kell válnia. (Mi történik az emberrel ? Hogyan fogadja ezt? Mit csinál? Milyen véleményekkel találkozik? És így tovább.)

Ehhez a színésznek mozgósítania kell világ- és emberismeretét, ezenkívül dialektikusan kell feltennie a kérdéseit. (Bizonyos kérdéseket csak dialektikus ember tesz fel.)

Például: Egy színésznek Faustot kell játszania. Faust és Gretchen szerelmi kapcsolatai végzetszerű fordulatot vesznek. Felmerül a kérdés: vajon nem így történnék, ha Faust elvenné Gretchent? Ezt a kérdést nem szokták felvetni. Túl banálisnak, alantasnak, nyárspolgárinak látszik. Faust zseni, magasrendű szellem, mely a végtelenre tör; még csak fel sem vethető a kérdés: Miért nem nősül meg? De az egyszerű emberek felvetik ezt a kérdést. Már csak ennek a ténynek is arra kell késztetnie a színészt, hogy ő is foglalkozzék vele. És némi töprengés után a színész okvetlenül felismeri, hogy ez nagyon szükséges, nagyon gyümölcsöző kérdés.

Mindenekelőtt természetesen meg kell állapítanunk, hogy milyen körülmények közt játszódik le ez a szerelmi történet, hogyan viszonyul a cselekmény egészéhez, és mit jelent az alapeszme szempontjából. Faust elfordult a „magasztos", az elvont, a „tisztán szellemi" fáradozásoktól, amelyek segítségével el akart jutni az élet élvezéséig, és most a „tisztán érzéki" földi tapasztalatok felé fordul. Eközben Gretchennel való kapcsolata végzetessé válik, vagyis konfliktusba kerül Gretchennel, egyesülésük meghasonlásra vezet, élvezetük fájdalommá alakul át. A konfliktus Gretchen teljes megsemmisítését vonja maga után, és ez súlyos csapás Faustnak. De ezt a konfliktust csak egy másik, sokkal nagyobb konfliktus segítségével lehet ábrázolni, amely az egész művön – mindkét részen – uralkodik. Faust kimenekült a „tisztán szellemi" kalandok és a ki nem elégített, ki nem elégíthető, „tisztán érzéki" vágyak közti ellentmondásból, mégpedig az ördög segítségével. A „tisztán érzéki" szférában (a szerelmi történetben) Faust a Gretchen képviselte külvilágba ütközik, és meg kell őt semmisítenie, hogy megmentse magát. A fő ellentmondás csak az egész darab végén oldódik meg, és csak itt tisztázódik a csekélyebb ellentmondások jelentősége és helye. Faustnak fel kell adnia tisztán fogyasztói, parazita magatartását. Az emberiségért végzett alkotó munkában egyesül a szellemi és az érzéki tett, és az élet alkotása adja meg az élet élvezetét.

Visszatérve a szerelmi történetünkre, láthatjuk, hogy a házasság, bármily nyárspolgárias, bármily lehetetlen a lángész számára, bármennyire ellentmond is a pályájának, viszonylag mégis jobb,

mert produktívabb lett volna, hiszen ez volt az a kor szülte egyesülés, amelyben a szeretők nem megsemmisültek, hanem kifejlődtek volna. Faust akkor persze aligha volna Faust, megrekedne (ahogy hirtelen kiderül) a kicsiny körben – és így tovább.

A színész, aki merészen felteszi az egyszerű emberek kérdéseit, a házasság elmaradásából Faust fejlődésének körülhatárolt szakaszát formálhatja meg, míg másként, a szokásnak megfelelően, csak azt segítheti megmutatni, hogy épp a földön szükségképpen fájdalmakat kell okoznia annak, aki magasabbra akar hágni, és az élet tragikuma megszüntethetetlenül abban rejlik, hogy az élvezetek és a fejlődés kerül valamibe, egyszóval, csak azt a fölöttébb nyárspolgári és brutális tételt bizonyíthatja, hogy nincs favágás forgács nélkül.

A polgári színház előadásai mindig az ellentmondások elkenésére, a harmónia megjátszására, az idealizálásra törekszenek. Az állapotokat úgy ábrázolják, mintha egyáltalán nem lehetnének mások; a jellemeket individualitásoknak mutatják, amelyek a természetből kifolyólag a szó szoros értelmében oszthatatlanok, „egyöntetűek", a legkülönfélébb szituációkban is egyformák, és tulajdonképpen minden szituáció nélkül is megállnak a lábukon. Ha van fejlődés, akkor ez csak egyöntetű, sohasem ugrásszerű, és a fejlődések mindig egészen meghatározott kereten belül maradnak, amely sohasem feszíthető szét.

Ez nem felel meg a valóságnak, és ezért a realisztikus színháznak le kell mondania róla.

Az elidegenítési effektus igazi, mély, mélyreható alkalmazása feltételezi, hogy a társadalom történelminek és javíthatónak tekinti a maga állapotát. Az igazi V-effektusok harci jellegűek.

Egy igazi cselekmény létrejötte szempontjából nagyon jelentős, hogy a jeleneteket a maguk sorrendjében játsszák, de ne nagyon legyenek tekintettel a következőkre vagy akár a darab összértelmére, hanem mindenekelőtt egyszerűen játsszák csak el, azoknak a tapasztalatoknak a segítségével, amelyek az életből származnak. Ekkor ugyanis ellentmondásosan fejlődik a cselekmény, az egyes jelenetek megtartják tulajdonképpeni értelmüket, az eszmék sokrétűségét adják (és merítik ki), és az egész, a cselekmény, valóban kifejlődik, fordulatokban és ugrásokban, és így elkerülhető a banális átidealizálás (amikor egyik szóból következik a másik), és az, hogy az önállótlan, tisztán szolgaszerepet játszó részletek egy mindent kielégítő befejezést készítsenek elő.

Idézzük Lenint: „Annak feltétele, hogy a világban végbemenő összes folyamatot a maga »önmozgásában«, spontán fejlődésében, eleven létében ismerjük meg, az, hogy ezt mint az ellentmondások egységét ismerjük meg."[33]

Teljesen mindegy, hogy vajon a színház fő célja-e a világ megismertetése – tény az, hogy a színháznak a világ ábrázolásait kell adnia, és ezek nem lehetnek félrevezetőek. Ha tehát Leninnek igaza van, akkor a dialektika ismerete nélkül – és a közlés dialektikája nélkül – az ilyen ábrázolások nem lehetnek kielégítőek.

Ellenvetés: És mi légyen azzal a művészettel, amely ferde, töredékes, homályos ábrázolásokból meríti hatásait? Mi légyen a vadak, az őrültek és a gyerekek művészetével?

Talán elismerhetünk és megállapíthatunk annyit, amennyit tudunk: hogy az ilyen ábrázolások is járhatnak haszonnal, de bennünk él a gyanú, hogy a világ túlontúl szubjektív ábrázolásai aszociális hatásokra vezettek.

[33] Lenin: *A dialektika kérdéséhez.*

A némelyest hűvösebb játékmódban a hatás legyöngülését látjuk, ami kapcsolatba hozható a polgári osztály hanyatlásával. A proletariátusnak tartalmas táplálékra van szüksége, „vérbő", közvetlenül megragadó drámára, amelyben az ellentétek robajosan rontanak egymásra – és így tovább. Fiatalkoromban persze a külvárosban, ahol felnőttem, a szegény emberek körében tartalmas tápláléknak számított a sózott hezing.

A MINTÁK FELHASZNÁLÁSÁRÓL

(1949–1951)

MINTÁK FELHASZNÁLÁSÁRÓL

Mielőtt még valami közelebbi ismertté vált volna róla, a puszta hírre, hogy a berlini *Kurázsi*-bemutató egyik munkatársa segít egy másik német városban a bizonyos mértékben nehéz darab színpadra vitelében, a felháborodott nyilatkozatok áradata következett. Ezek szerint „a szabad alkotói tevékenységnek" vége, út nyílik az ízlés diktatúrájának, egy halott sablont követelnek erőszakosan. A valóságban minták felajánlása még aligha „csapás a rendezés művészetére". Ilyen csapásokat alkalmilag már megérdemelt volna, mivel itt ilyesmi adódott elő: *A takácsok* – „látomás szürkében és barnában," és Mayer rendezésében az *Othello* – „a bizalom tragédiája". De a rendezőművészet már nem ilyen elvadult. A mi színházaink elszomorító képessége marad, hogy minden darab értelmét, régiét és újét egyaránt, kifordítsa, és itt vannak az ezeregy színház hajszolt rendezői, akiknek néhány próbával kell kidobniuk egy darabot, és túlzottan kimerültek.

KIFOGÁSOK MINTÁK FELHASZNÁLÁSA ELLEN

A darabírónak gyakran volt alkalma, hogy a színpadon azzal fejlesszen tovább vitákat mozgásokról és hanglejtésekről, hogy az egymással konkurráló javaslatokat engedte kipróbálni. Ez időnként elképedést váltott ki a színészekből, mert a próba rendszerint csak a rendező javaslatainak kipróbálását jelentette, aki aztán ezeket kipróbáltnak minősítette. Amikor előadások mintáinak felhasználását javasolták, hangos kiáltás tört elő, hogy ez diktatúra, hogy „a szabad alkotást" megakadályozzák ezzel. A darabíró, hogy megakadályozza a darabjaiba való túl szabados „alkotói beavatkozást", valóban szelíd erőszakhoz nyúlt azzal, hogy darabjait egy ideig csak olyan színpadoknak bocsátotta rendelkezésére, amelyek a mintákat felhasználták.

BÉNÍTJA-E MINTÁK FELHASZNÁLÁSA A MŰVÉSZI MOZGÁSSZABADSÁGOT?

WINDS A *Kurázsi mama* itteni betanulásához ön rendelkezésre bocsátotta a berlini bemutató egész anyagát, az inszcenálás tanulmányozása céljából. Megbízottja, Berlau asszony, behatóan tájékoztatott engem, a rendezőt, a díszlettervezőt és a színészeket az ön óhajairól, amelyeket nagyszámú magyarázó szöveggel ellátott színpadi fényképek és az ön írásbeli rendezői utasításai megvilágítottak. Miután a színházakban általában nem szokás a szerzőnek az előadásra vonatkozó, ilyen nagy mérvű részletes beavatkozása, és mi itt Wuppertalban ezt a kísérletet először próbáljuk ki ilyen határozott formában, érdekes volna megtudni, milyen okok késztették önt arra, hogy egy mintaelőadást hozzon ki, és ezt mint mértékadó mintát más betanítások elé állítsa.

BRECHT Magában véve a *Kurázsi mamá*-t a régi módon is elő lehet adni. (A mi színházaink mindent elő tudnak adni, az *Oidipusz*-tól a *Bundá*-ig, nem ugyan egy hatékony, egyéni stílus következtében, amely sok kultúra eredményeit olvasztja össze, hanem minden egyéni stílus hiányának következtében.) Mindenképpen elveszett volna azonban belőle egy ilyen darab sajátos hatása, és elvették volna a darab társadalmi funkcióját. A konfliskocsisok első megjegyzése az autóra, ha egyedül hagyták volna őket vele, nyilván az lett volna: „És ebben van valami új?" Mire befogtak volna nyolc lovat eléje, és elhajtottak volna. Nincsen tisztán elméleti megközelítés az epikus színház módszereihez; a legbiztosabb a gyakorlati másolás, azzal a törekvéssel párosítva, hogy a

csoportosítások, mozgások és gesztusok okát kitalálják. Valószínűleg először másolni kell, mielőtt az ember maga képes modellt csinálni. Az emberek és fejlődésük művészi ábrázolásával az irodalom rendkívüli hozzájárulást ad az ember önismeretéhez. Itt lehet az újat láthatóvá tenni a fejlődés első nekifutásában. A művészetnek ez az önálló nagy szerepe csak a valóban realista művészetet illeti meg. A realizmus tehát nem egy intern irodalmi vita ügye, hanem alapfeltétele a művészet sajátos, nagy, társadalmi jelentőségének, és ezzel a művész társadalmi állásának. Könyveinknek, képeinknek, színházainknak, filmjeinknek és zenénknek döntően hozzá kell járulnia, és erre képes is, nemzetünk létkérdésének megoldásához. Tudomány és művészet a mi köztársaságunk társadalmi rendjében azért foglal el olyan kimagasló helyet, mert a haladó tudomány és a realista művészet jelentőségét ez a hely illeti meg. Ilyen kultúrpolitika értelmiségünktől alkotói együttműködést követel a célok magaslatán. Olyan irodalmi, színházi és filmmozgalom vezeti, amely emberek ezreit segíti a múlt és a jelen megértésében és a jövő felismerésében, olyan festők, szobrászok, muzsikusok, akiknek művészetében korunk lényegéből valami érezhetővé válik, akiknek optimizmusa emberek ezreit segíti.

WINDS Nem kell attól tartani, hogy az ön szellemében készült mintabemutató megfosztja bizonyos művészi szabadságtól az utánzó rendezői ábrázolást?

BRECHT A művészi ábrázolás szabadságának elvesztéséről várhatunk panaszt az anarchikus termelés korszakában. De a fejlődésnek még ebben a korszakban is van folyamatossága, például a technikában és a tudományban a vívmányok, a standard átvétele. És a színház „szabadon alkotó" művészei nem különlegesen szabadok, ha az ember odafigyel. Rendszerint ők az utolsók, akik megszabadíthatják magukat százéves előítéletektől, konvencióktól és komplexusoktól. Mindenekelőtt teljesen méltatlan függő

viszonyban vannak „az ő" közönségükkel, ébren kell tartaniuk „figyelmét"; okvetlenül „feszültséget" kell teremteni neki, vagyis úgy kell megcsinálni az első jeleneteket, hogy az utolsókra „befizessen", lelki masszázsokat kell alkalmazni, ízlését kikutatni, és ahhoz alkalmazkodni; röviden, nem a maguk tevékenysége szabja meg, hogy ők min szórakozzanak, hanem maguknak kell idegen mértékek szerint alkotni. Színházaink alapjában még mindig a szállítók helyzetében vannak a közönséggel szemben, hogyan lehet tehát szó itt sok szabadságról, ami veszendőbe megy? Legfeljebb az a szabadság vész el, hogy az ember megkeresse a módot, amellyel a közönséget kiszolgálhatja.

WINDS És nem kell attól tartani, hogy a modellelméletből egy bizonyos sablon és megmerevedés veszélye következhet? És hogy az előadás értéke pusztán egy másolat értéke?

BRECHT Meg kell szabadulni a másolatok közkeletű lenézésétől. Ez nem a „könnyebb megoldás". Nem szégyen, hanem művészet. Vagyis művészetté kell fejleszteni, vagyis olyanná, hogy semmiféle sablonos megmerevedés ne lépjen fel. Hogy saját tapasztalatomat bocsássam rendelkezésre: én mint darabíró japán, görög, Erzsébet-kori drámákat másoltam, mint rendező Karl Valentinnek, a népszerű komikusnak rendezéseit és Caspar Neher jelenetvázlatait, és soha nem éreztem, hogy meg vagyok fosztva szabadságomtól. Adjon nekem egy értelmes mintát a *Lear király* rendezéséről, és én örömest lemásolom. Milyen különbség az, hogy maga a darab szövegében fedezi fel, hogy Kurázsi pénzt adott a parasztoknak a néma Katalin elföldeléséhez, mielőtt továbbment, vagy ha a minta tanulmányozása során még azt is felfedezi, hogy miután leszámolta a pénzt a parasztok kezébe, egy pénzdarabot visszadugott a bőrtáskájába? Tény, hogy a darab szövegében csak az első mozzanatot találja meg: a másodikat felejtse el? Végül is a színházban általában csak másolatokat adunk az emberek magatartásáról. A csoportosítások és a mód, ahogy a csoportokat moz-

gatjuk, ha egyáltalán kifejeznek valamit, ezt tanúsítják. A mi színházunk már csak azért sem realista, mert lebecsüli a megfigyelést. Színészeink magukba néznek, ahelyett hogy a környezetükre néznének. Az emberek közötti folyamatokat, ami a lényeg, csupán eszköznek tekintik, hogy temperamentumukat kirakatba állíthassák – és így tovább. A rendezők arra használják fel a darabokat, hogy „látomásaikat" ösztönözzék, azokat az új darabokat is, amelyek nem látomások, hanem a valóság sűrítése. Ezt inkább ma hagyjuk abba, mint holnap. Természetesen először meg kell tanulni utánozni, éppúgy, ahogy mintát csinálni. Ahhoz, hogy utánozhassák őket, a mintáknak utánozhatóknak kell lenniük. Ami utánozhatatlan, annak le kell mondania arról, hogy példaadónak tartsák. Aztán meg van szolgai és van szuverén utánzás. S figyelembe kell venni, hogy az utóbbira nem az jellemző, hogy mennyiségbelileg kevesebb „hasonlatosat" tartalmaz. Gyakorlatilag elég, ha az a rendezés, amely a minta alapján elbeszéli a történetet, a próbamunka kiindulópontjául szolgál. És eltekintve attól, hogy a mi rendezőink nem jártasak az olyan rendezésekben, amelyek elbeszélik a történetet – és az új darabok ilyetén történeteinek társadalmi funkciója is ismeretlen s részben ellenszenves nekik –, legfőbb ideje, hogy a színházban is elérkezzünk a korszerű, tehát kollektív, a minden tapasztalatot összegyűjtő munkamódszerhez. El kell jutnunk a valóságot egyre inkább megközelítő ábrázoláshoz, ami esztétikai értelemben egyre árnyaltabb és nagyobb szabású ábrázolást jelent. És ami csak az elért eredmények felhasználásával valósítható meg; természetesen nem úgy, hogy ezeknél megállunk. A mintán eszközölt változtatások, amelyeket kizárólag azért volna szabad végrehajtanunk, hogy a valóság ábrázolását, a valóságra való hatás céljából, pontosabbá, differenciáltabbá, artisztikusan képzeletgazdagabbá és vonzóbbá tegyük, csak kifejezőbbek lesznek attól, hogy a meglevő

minta tagadását szemléltetik – ezt a dialektika ismerőinek mondom.

WINDS A *Kurázsi mamá*-ra vonatkozó rendezési utasításaiban az epikus színház fogalmáról is szó esik az epikus ábrázolásmóddal kapcsolatban. Megkérhetem, hogy ugyanezt röviden magyarázza meg nekem, mivel kétségkívül nemcsak a színpadművészek, hanem a színház iránt érdeklődő nyilvánosság is szeretne valami közelebbit megtudni erről, annál is inkább, mert ebben a kérdésben egy új stílusformáról kellene hogy szó legyen.

BRECHT Az epikus játékstílust rendkívül nehéz röviden meghatározni. Ahol megkísérelték, ott többnyire nagyon félreérthető vulgarizálásokhoz vezetett. (Azt a látszatot keltve, hogy az emocionális, az individuális, a drámai elemek kiküszöböléséről van szó – és így tovább.) Valamivel részletesebb magyarázatok találhatók a *Kísérletek*-ben. Szeretnék arra is utalni, hogy ez a játékmód még a fejlődés állapotában van, pontosabban, kezdeti stádiumában, és még sokak közreműködésére van szüksége.

WINDS Az a véleménye, hogy az epikus ábrázolásmód csak a krónika jellegű *Kurázsi mamá*-nál jöhet számításba, vagy pedig egész kortársi színházi munkánkban van gyakorlati jelentősége, és például a klasszikusoknál, a romantikusoknál vagy a századvég drámaíróinál is alkalmazható?

BRECHT Az epikus játékmód nem minden klasszikus mű esetében jöhet egyforma mértékben számításba. Úgy tetszik, a legkönnyebben felhasználható, vagyis a leginkább ígér eredményeket Shakespeare műveinél és klasszikusaink első műveinél (a *Faust*-ot is beleértve). Azon múlik, hogy ezeknél a műveknél mi a helyzet a társadalmi funkcióval – a valóságábrázolással, a valóságra való hatás céljából.

WINDS Szabad itt megmondanom, hogy én az epikus ábrázolásmódtól azt remélem, hogy megszabadít az individualista felfogás és ábrázolás béklyóitól, és ez az objektivizálás a színház művészi

munkájának újjáéledéséhez vezet? Mert nem kétséges, hogy manapság a néző és a hallgató a színházban már nem mindenestől hajlandó átengedni magát az illúziónak, a „vegyük úgy, mintha" játékának, amit megkívánnak tőle, vagyis annak, hogy a színészt és az általa ábrázolt szerepet szubjektív értelemben azonosnak érzékelje. Kétségtelenül szükség van a színpad új illúzióteremtő erejére, hogy mindenekelőtt az egyszerű, de befogadóképes emberekhez szóljon kényszerítően. Úgy látom, ez nemcsak a művek kérdése, hanem napjaink színházának létjogosultságáé. Üdvözölni kell, ha költők és drámaírók új impulzusokat adnak a színpadnak gyakorlati javaslatokkal, amelyeknek módjukban van a színházat válságából kisegíteni, amennyiben a művészetben egyáltalán beszélhetünk válságról.

1949

HIBÁK A MINTÁK FELHASZNÁLÁSÁBAN

Elképzelhető olyan magas színvonalú kultúra, amelyben a gyakran játszott darabok figuráinak nemcsak a szövege ismert, és mindaz, ami ebből közvetlenül következik, hanem színházi megformálásuk is, aminthogy nemcsak a helyzetek ismertek, hanem azok színházi megformálása is. Az új rendezőknek az autentikus előadások képei éppen úgy útmutatóul szolgálnának, mint ahogy egy Gorkij-film rendezője valószínűleg (remélhetőleg) felhasználná a híres képet, amely Lenint és Gorkijt egy padon ülve mutatja, ha Gorkijnak egy bizonyos Leninnél tett látogatását kellene inszcenálnia. Nem szabadna hosszas bizonyításra szorulnia, mennyi tanulnivalónk van még, hogy egy darab ilyen autentikus előadását élő és szellemes formában megvalósíthassuk – részben minták készítésénél és részben a minták felhasználásával. (A minta használatának csak félig-meddig komoly bevezetésével még egy teljesen új minta is csak úgy állhatna össze a régi helyett, hogy eszméinek és hatásainak egy részét a régi létezéséből meríthetné.) Először is az olyan dolgokat, mint Weigel *Kurázsi mamá*-jának fejkendői, nem kellene minden további nélkül felhasználni, se a fájdalom speciális kifejezését a harmadik jelenetben. És mindenütt, minden részletben és nagy egészében is frisset kellene napfényre hozni. Amilyen őrültség, hogy egy mintát (esetleg becsvágyból) nem használnak fel, olyan világosnak kellene annak is lennie, hogy egy mintát akkor használ fel legjobban az ember, ha megváltoztatja.

HOGYAN HASZNÁLJA A MINTÁT ERICH ENGEL?

Az utánzás a maga nemében művészet, egyike azon művészeteknek, amelyeken a mesternek uralkodnia kell. Már csak azért is, mert különben saját maga nem tud semmi olyat létrehozni, ami másolásra érdemes. Figyeljük meg, hogyan fog neki egy nagy rendező a másolásnak.

Erich Engel csak ritkán viszi magával a próbára a rendezés szilárd koncepcióját. Leggyakrabban csak holmi ideiglenes kiindulópontokat ad meg. Aztán tanulmányozza őket, és kezd „belemenni", azaz javításokat ajánl, amelyek tisztábban és elegánsabban hozzák ki a cselekmény értelmét. Ennél az induktív próbamódszernél a minta aligha keresztezheti az útját, csak ideiglenes elképzelésül szolgál, amelyet tanulmányoznak és javítanak. (És bizonyos körülmények között teljesen elejtenek.) A mester az olyan minták kezelésében mutatkozik meg, amelyeket értékesnek tart. Az ilyen rendezésmintát olyan óvatosan kezeli, mint egy nagy hegedűkészítő egy Stradivarit; keze a hajlatokat, a belakkozást, a hangszer arányát egyaránt újjávarázsolja. Amíg nem ismeri fel maradéktalanul az előtte fekvő rendezés szándékát, addig nem változtat rajta. Ez azonban azt jelenti, hogy képesnek kell lennie rá, hogy a mintát mindenekelőtt rekonstruálja, laza módon, mint valami ideigleneset, de mégis jelentőset. Teljesen kipréseli a mintát, megérti útmutatását a jelenet fordulópontjaira és értelmezésükre vonatkozóan. Éles szemmel ellenőrzi színészei számára a rendezés előnyeit és hátrányait. Látszólag nem sajátosságaikkal törődik elsősorban, amikor arra készteti őket, hogy elfogadják a minta kiindulópontját és mozgásait; de ez csak látszólagos, mert éppen vesződségükből ismeri fel esetenként, hogy a minta alkalmas számukra; nem mindig alkalmatlan a minta, ha nagy a vesződség. Ha aztán változtat, ott teszi, ahol a jelenet oly különös tulajdonságát fedezi fel, amely a mintából hiányzik, vagy ahol a színésznek egy olyan különös tulajdonságát fedezi fel, amelyet a minta szerint nem tud kifejezni. Micsoda következetességgel vizsgálja felül ilyen esetben, hogy honnan és hová! És micsoda biztonsággal adja meg a figurának és a jelenetnek az új feszültséget és az új egyensúlyt. A módosítások azáltal állnak elő, hogy az újakat a minta magába fogadja. Az így létrejött módosítások olyan súlyosak lehetnek aztán, hogy valami egészen új valósul meg. De már a mintában is talál a mester olyan töréseket, amelyek még a minta kidolgozásánál keletkeztek, és érzi az egyensúlyt is, amely a kibékíthetetlen ellentéteket megtartja. Tudja, hogy a munka közben hogyan lehet egy igazság zavaró tényező, valami, ami nem illik a konceptusba, amit szívesen elhagyna az ember, mert árt a darab vonalának. Az igazságtalanul üldözött pl. valami csúnyát követ el. Nem fogja úgy érezni a közönség, hogy joggal üldözik, ha az ember ezt bemutatja? Vagy pl. az okos egyben-másban buta, a szeretetreméltó ellenszenves, titkoljuk el? És a fejlődés ugrásait – elkendőzzük? És az ellentmondásokat – feloldjuk egyik vagy másik oldalra? A mester felfedezi az ilyen problémákat a mintában, képes kitapintani a nehézségeket, amelyeket le kell küzdenie.

1951

A BERLINER ENSEMBLE SZÍNHÁZI MUNKÁJA

(1951–1954)

NÉHÁNY MEGJEGYZÉS A SZAKMÁMRÓL

BESZÉD A LIPCSEI ÖSSZNÉMET KULTURÁLIS KONGRESSZUSON

Amikor a hitleri háború befejezése után újra hozzáfogtunk, hogy színházat csináljunk, a legnagyobb nehézséget talán az okozta, hogy a végbement pusztítás terjedelme sem a művészek, sem a közönség előtt nem mutatkozott meg láthatóan. A romba dőlt gyárak vagy a tető nélkül maradt lakóházak esetében nyilvánvaló volt, hogy rendkívüli erőfeszítésre van szükség, de a színházat illetően, ahol pedig mélyrehatóbb pusztulás történt, hogysem egyedül az építőmunka helyrehozhatná, úgy látszott, senki se kíván vagy ajánl sokkal többet, mint továbbműködést, amit némileg megnehezít a kenyér és a kulisszák hiánya. A romlás eközben mérhetetlen volt. A durvaság és a butaság diadalmaskodott, láthatólag tántoríthatatlanul elszánva rá, hogy virágkorát meghosszabbítja.

És különösen elterpeszkedett legnemesebb műalkotásaink előadásában. A romlás azonban nem vált szembetűnővé, mert azzal együtt éppily mérhetetlen romlás történt az ítélőképességben.

A művészi eszközök gyors felbomlása a náci rezsim alatt látszólag szinte észrevétlenül ment végbe. Hogy a színházi épületek sérülése annyival láthatóbb volt, mint a játékmódé, nyilvánvalóan azzal függ össze, hogy az előbbi a náci rezsim összeomlásánál következett be, az utóbbi azonban a felépítésénél. Ezért lehetséges, hogy még ma is beszélnek a Göring-színház „ragyogó technikájáról", mintha egy ilyen technika átvehető lenne, teljesen mindegy lévén, mire is vetődött a ragyogása, mintha egy technika, amely a

társadalmi kauzalitás elrejtésére szolgált, felhasználható lenne annak feltárására!

Amikor a hitleri háború befejezése után újra hozzáláttunk, hogy színházat csináljunk, a haladás és a kísérletek színházát, amely a társadalom oly nagyon sürgős megváltoztatására irányult, a színház művészi eszközeit, melyeknek oly sok időre van szükségük a kifejlődéshez, szinte teljesen elpusztította a visszafelé lépés és a kalandosság szelleme. A költői a deklamálásba torzult, az artisztikus a mesterkéltbe, a külsőségesség és a hamis bensőségesség divatozott. A példaszerű helyébe a reprezentatív lépett, a szenvedély helyébe a vérmérséklet. A színészek egy egész nemzedékét válogatták össze hamis szempontok szerint, és hamis doktrínák alapján képezték ki őket.

Hogyan lehetett ilyen lezüllesztett, szellemileg és technikailag egyaránt tönkretett színházzal nekifogni új előadásoknak az új közönség számára? Hogyan lehetett ezzel új embert formálni, akire pedig oly nagy szüksége van ennek a földrésznek? Hogyan a nagy cselekményt, felmutatva az oly szükséges társadalmi változás fordulópontjait? Hogyan ábrázolni a környezetet, amely újabban állandóból változó lett? Hogyan megalkotni az ellentmondások és dialektikus folyamatok drámáját, egy drámairodalmat, nem objektív módon? Hogyan lábra állítani az új, dolgozó közönség új, pozitív kritikai magatartását?

A kérdés már magában hordja a feleletet. Nem különösen könnyű, hanem csak a legnehezebb feladatok megoldásával emelhettük fel újra a lezüllött színházat. Miután arra is alig volt képes, hogy a legsekélyesebb szórakozást előállítsa, még egyetlen utolsó kilátása volt: ha olyan feladatok felé fordul, amilyeneket még sohasem tűztek elé. Önmagában mint színházban is fogyatékosan, erőfeszítést kellett tennie, hogy még a környezetét is megváltoztassa. Ezután csak úgy remélhette, hogy formálni képes a világ képmásait, ha segítséget nyújt magának a világnak a formálásához.

Németországnak ebben a részében, amelyben önök közül egyesek itthon vannak, mások pedig vendégként vannak jelen, nagy erőfeszítésekre vállalkoztak a színház területén. Engedjék meg, hogy biztosítsam önöket: ezeket az erőfeszítéseket nemcsak Németország e részének érdekében vállaltuk. És engedjék meg, hogy biztosítsam önöket: mi, akik erre vállalkoztunk, tudjuk, végül is *milyen* terméketleneknek kellett önöknek maradniuk Németország másik részének erőfeszítései nélkül. A klasszicizmus jelszava még mindig érvényes: „Vagy nemzeti színházunk lesz, vagy semmilyen..."

1951. május

[A BERLINER ENSEMBLE SAJÁTOSSÁGAI]

1

Elvárható volt, talán még remélhető is, hogy az élet-, a munka- és a gondolkodásmód hatalmas átalakulása a szocializmus bevezetésével a művészetben is jelentős változásokat fog előidézni és igényelni. A változások nemcsak, mint úgy tetszik, egyesek gondolják, a témát vagy csak a formát, vagy csak a szándékot érintik a művészetekben, hanem mindet együttesen, miután egységes egészet képeznek, ha ellentmondásosat is. A színházat különösen részeltetik az együttes részvételben.

2

A Berliner Ensemble egyes sajátosságai, amelyek olykor megütközést keltenek, a következő törekvésekből erednek:

1. A társadalmat megváltoztathatónak bemutatni.
2. Az emberi természetet megváltoztathatónak bemutatni.
3. Az emberi természetet mint az osztályhelyzet függvényét bemutatni.
4. A konfliktusokat társadalmi konfliktusokként bemutatni.
5. A jellemeket valódi ellentmondásaikkal bemutatni.
6. A jellemek, a körülmények és az események fejlődését mint folyamatosat (ugrásszerűt) bemutatni.
7. A dialektikus szemléletmódot élvezetté tenni.

8. A klasszika vívmányait dialektikus értelemben „megszüntetni".
9. Realizmusból és költészetből egységet ötvözni.

Ha a művészet birodalmában mindezeket a változásokat (és másokat, itt nem felsoroltakat) keresztülvisszük, a közönség műélvezete nem szűkül le, csak természetét változtatja. A színészekkel szemben támasztott, sajátos, új követelmények *általános* műveltséget tételeznek fel, egy realista, megfigyelésre beállított, természetes és egyúttal formás játék oktatását, amit az Ensemble biztosít színészutánpótlásának.

EGY SZÍNÉSZHEZ INTÉZETT LEVÉLBŐL

Számos kijelentésemet a színházról, mint látnom kell, félreértik. Különösen az egyetértő levelekből és cikkekből látom ezt. Ilyenkor úgy érzem magam, ahogy egy matematikus érezné, ha azt olvasná: teljesen egyetértek magával abban, hogy kétszer kettő az öt. Azt hiszem, egyes megjegyzéseket azért értenek félre, mert én fontos tudnivalók ismeretét feltételeztem, ahelyett hogy megfogalmaztam volna.

A legtöbb megnyilatkozásom, ha nem mindegyik, megjegyzés, amit a darabjaimhoz írtam, hogy a darabokat helyesen adják elő. Ez megjegyzéseimnek némileg száraz, kézműves jelleget ad, mintha egy szobrász arról írna, hogyan kell alkotását felállítani, milyen helyre, milyen talapzatra – hűvös utasítás csupán. A címzettek talán elvártak volna egyet-mást a mű szelleméről: és az utasításból kell nagy nehézségekkel kikövetkeztetniük.

Itt van például az artisztikum leírása. Természetesen a művészet a művészi nélkül nem élhet meg, és fontos leírni „hogyan kell csinálni". Különösen, ha a művészek a barbárság másfél évtizedén mentek keresztül, mint nálunk. De semmi esetre sem szabad azt hinni, hogy netán „hidegen" tanulandó vagy művelendő. Még a beszédtanulás, amely legtöbb színészünk számára nagyon szükséges volna, sem történhet egészen hidegen, mint valami mechanikus dolog.

A színésznek például érthetően kell tudni beszélnie, de ez nemcsak magán- és mássalhangzók kérdése, hanem az értelemé is,

és főleg az értelemé. Ha a színész nem tanulja meg (egyidejűleg), hogy replikáinak az értelmét érvényre juttassa, akkor csak mechanikusan fog artikulálni, és „szép beszédével" az értelmet szétrombolja. És az érthetőségen belül sokrétű különbség és fokozat van. A társadalom különböző osztályainak különböző jellegű az érthetőségük: egy paraszt beszélhet világosan egy másik paraszthoz képest, de különbözik egy mérnök érthetőségétől. Tehát a színésznek, aki beszélni tanul, arra is mindig gondolnia kell, hogy beszéde rugalmas, hajlékony legyen. Nem szabad felhagynia azzal, hogy a valódi, emberi beszédben gondolkodjék.

Továbbá itt van a dialektus kérdése. Itt is össze kell kötni a technikait az általánossal. Színpadi nyelvünk a hochdeutsch-ot követi, de az idők folyamán nagyon modorossá és merevvé vált, valami sajátos fajtájává a hochdeutsch-nak, amely már nem olyan rugalmas többé, mint a köznapi hochdeutsch-beszéd. Semmi sem szól az ellen, hogy a színpadon „emelten" beszéljünk, vagyis hogy sajátos, akár színpadi beszédet fejlesszünk ki. De fejlődésképesnek, sokrétűnek, élőnek kell maradnia. A nép dialektusban beszél, legbensőbb kifejezését tájszólásban formálja meg. De hogyan ábrázolják a mi színészeink a népet, és hogyan beszéljenek hozzá, ha nem mennek vissza annak saját dialektusához, és ha nem hagyják, hogy a színpad hochdeutsch-ába beszivárogjon valami a nép hanglejtéséből.

Egy másik példa: a színésznek meg kell tanulnia, hogy hangjával gazdaságosan bánjon; nem szabad berekednie. De természetesen képesnek kell lennie rá, hogy olyan embert mutasson be, aki indulatában rekedten beszél vagy kiabál. A színész gyakorlatainak tehát játékot is kell tartalmazniuk.

Formalista, üres, külsőséges, mechanikus játékot kapunk, ha az artisztikus kiképzés közben csak egy pillanatra is megfeledkezünk róla, hogy a színész feladata: eleven emberek ábrázolása.

Ezzel elértem a maga kérdéséhez is, hogy vajon az én követe-

lésem, miszerint az ábrázoló ne azonosuljon teljesen színpadi alakjával, hanem mint kritikus vagy méltató úgyszólván mellette álljon, nem változtatja-e a színész játékát tisztán artisztikus, kisebb-nagyobb mértékben embertelen dologgá. Az én véleményem szerint nem ez az eset. Az én írásmódom, amely túl sok mindent talál magától értetődőnek, lehet az oka, hogy ilyen benyomás alakul ki. Az ördögbe vele! Egy realista színház színpadán természetesen eleven, egész, ellentmondással teljes embereknek kell állniuk, minden szenvedélyükkel, közvetlen megnyilvánulásaikkal és cselekvéseikkel. A színpad nem herbárium vagy zoológiai múzeum, kitömött állatokkal. A színésznek értenie kell hozzá, hogy ilyen embereket teremtsen, és ha láthatná előadásainkat, ilyen embereket látna, akik nem elveink ellenére, hanem azok jóvoltából emberek!

Az is létezik azonban, hogy a színész olyannyira feloldódik az általa alakított figurában, hogy következésképpen teljesen magától értetődőnek, sőt, másképp el sem gondolhatónak tünteti fel, miért is a nézőnek egyszerűen úgy kell azt elfogadnia, ahogy éppen van, és ebből valami teljesen terméketlen „mindent megérteni, mindent megbocsátani" állapot jön létre, mint ez különösen erősen a naturalizmusban megnyilatkozott.

Nekünk, akik az emberi természetet nem kevésbé akarjuk megváltoztatni, mint minden egyebet, nekünk utakat kell találnunk, hogy az embert „arról az oldaláról mutassuk", ahonnan a társadalom beavatkozása folytán megváltoztathatónak mutatkozik. Ennek érdekében a színész gyökeres átállása szükséges, mert az eddigi színművészet arra a felfogásra épült, hogy az ember olyan, amilyen, és a társadalom vagy a saját kárára olyan is marad, „örök emberi", „természetadtán ilyen s nem más" – és így tovább. A színésznek szellemileg és érzelmileg állást kell foglalnia szerepével és jelenetével szemben. A színész szükséges átalakulása nem hideg, mechanikus művelet; a művészethez semmi köze semminek, ami hideg és mechanikus, és a színész átalakulása művészi. Ez az átalakulás nem következhet be az új közönségével való igazi kapcsolat és az emberi előrehaladás iránti szenvedélyes érdeklődése nélkül.

Ezért az *értelemszerű csoportosítások* a mi színházunkban nem „merőben esztétikai" jelenségek, hatások, amelyek formaszépséget adnak. Ezek a csoportosítások egy olyan színházhoz tartoznak, amelyik az új társadalomnak nagy témákat akar nyújtani, és nem érhetők el az emberi kapcsolatok új nagy rendjének mély megértése és szenvedélyes igenlése nélkül.

Darabjaimhoz írott megjegyzéseimet nem írhatom át egytől egyig. Vegye ezeket a sorokat írásaim ideiglenes kiegészítésének, kísérletnek az általam tévesen feltételezett ismeretek pótlására.

Persze, meg kell még magyaráznom azt a viszonylag nyugodt módot, ami a Berliner Ensemble játékában itt-ott feltűnik. Semmi köze a mesterséges objektivitáshoz – a színészek állást foglalnak figuráikkal szemben –, és semmi köze az okoskodáshoz – az értelem soha nem veti magát hidegen a harcba –, egyszerűen abból ered, hogy a darabok már nincsenek kitéve a felhevült „színpadi vérmérsékletnek". Az igazi művészet mindig a tárgyától hevül. Ahol a befogadó olykor hűvösséget vél felfedezni, ott pusztán abba a szuverén magatartásba ütközött, ami nélkül nem lenne művészet.

[ÚJFAJTA SZENVEDÉLYESSÉG]

A színház minden ágának sajátossága a nagymértékű türelmetlenség, amely tulajdonságot a játékosok minden fajtájától el lehet várni, a versenyek játékosaitól nem kevésbé, mint azoktól, akik a szerencse kerekének fordulását várják. A siker a színháznál mindig bizonytalan, mindennek ezen vagy azon a körülményen kell múlnia, egy előnyös aktualitáson, egy új vagy régi divaton, egy nagy néven és így tovább, s mindezen felül még minden azon múlik, hogy a főszereplők vagy az egész társulat milyen formában vannak az este folyamán. Ezért különös szenvedélyre van szükség, a pillanat parancsának megfelelően, erőinek különös megfeszítésére. A színészeket még ma is vérmérsékletük szerint szerződtetik és értékelik. Szövegmondás közben szívesen választják a kitöréseket, hogy ezzel is megmutassák „eszközeiket". Az első olvasópróbán, még ha egyáltalán nem is tudják, mi következik aztán, mindent kihoznak szerepeikből, ami vérmérsékletüknek megfelel, és kezdettől fogva „őrült" tempóba lovalják magukat. A cselekmény számukra csak eszköz – különösen heves fajtájú – lelkiállapotok ábrázolására, mindenesetre alkalom arra, hogy feszültségekkel töltsék meg. Röviden, minden a legnagyobb türelmetlenség jegyében történik, és arra irányul, hogy a közönséget is türelmetlenséggel fűtsék.

...Így magának a színházi üzemnek az idegzete ellen irányul, ha az ember ragaszkodik bizonyos megfontolásokhoz, amelyeket új színjátszó módszer kidolgozásához kell alkalmazni – különösen, ha ez a színjátszó módszer az egész megszokott, vérmérsékletnek megfelelő beállítottságot elveti.

Ám a német színház számára rendkívül szükséges, hogy olyan színjátszó módszert dolgozzon ki, mely megfelel a társadalom funkcióváltozásának. A vérmérsékletről, mint minden művészet kulcsáról, nemcsak azért kell lemondani, mert már rég csak elkopott pótléka annak a szenvedélyességnek, amely a polgári kultúrát a polgárság forradalmi felemelkedésének idején eltöltötte, és amelyet leginkább harci szellemnek mondhatunk. Az R-színpad annak idején valószínűleg úgy dübörgött, mint az új francia polgári hadsereg dobjai. Az új szenvedélyesség, a proletár felemelkedés harci szelleme másképp mutatkozik meg. Az individuum kitörése többé nem áttörés. A jellemek nem formálják többé a történelmet és a történeteket. Ideje már a türelmet igénybe venni a munka számára, megteremteni az újfajta szenvedélyességet.

AZ ÚJ KORSZAK SZÍNÉSZE

A feudalizmus színészében volt valami a lakájból és a tréfamesterből, de a polgári korszak színésze már úr vagy hivatalnok, és Burbage részvényese volt a színházának, Matkowsky nyugdíjasa. Dicsőséget szerezhetett a színész ebben s abban az időben is, és művészi eszközei nem váltakoztak teljesen aszerint, hogy ilyen vagy olyan közönség előtt, ilyen vagy olyan cél érdekében játszott.

A szocializmusban is változni fog a színész társadalmi állása, az új termelési módba fog illeszkedni, művészi eszközeiből sok megmarad, másokat újakkal fog helyettesíteni, és játékának célja alaposan kibővül, de nem változik meg alapvetően.

A polgárságnak már nem sikerült megteremtenie a tudományos korszak színészét, ahogy megteremtette a tudományos korszak mérnökét. Ennek az az oka, hogy azok a tudományok, amelyek a társadalom természetével foglalkoznak, már nem polgáriak voltak, és már nem érték el a színházat. A nézőtereken már tudósok ültek vagy mindenképpen olyan emberek, akiknek munkája és üzletei már tudományos beállítást igényeltek, de ezt a beállítottságot kalapjaikkal és kabátjaikkal együtt leadták a ruhatárban, és beérték régebbi fajtájú mulatságokkal és magaslatokkal. Az új korszak színészének művészi eszközei és játékmódja az új feladatokhoz kell hogy alkalmazkodjon, amelyek társulnak a régi feladatokhoz.

AZ UTÁNZÁSRÓL

Színpadaink úgynevezett klasszikus figuráit (Götz, Ferdinand, Tell, Wallenstein, Gretchen stb.) egy sor utánzásnak köszönhetjük, azaz, színészek különböző nemzedékeinek alakításai utánzatok voltak. Még a legönfejűbb színész is átvett fejtartásokat, hanglejtéseket, járásmódokat és így tovább. Például Albert Steinrück Wallensteinját nézve, keverékét láttuk a színész életből és színházból vett megfigyeléseinek. Ha a színházi hagyomány része túl nagy egy alakításban, akkor az alak klisévé válik. Ezzel szemben nem ártana, ha az alakításba teljesen szokatlanul egyszerre sokat belevinnének a kor életéből – mégis ritkán kerül erre sor, annyival nehezebb ez. Valószínűleg soha nem fogunk egy olyan Gretchent látni a színpadon, akit érdemes lenne elcsábítani.

[A SZÍNÉSZ HIVATÁSÁRÓL]

1

Mivel a színészi hivatás mindig újra és újra nagy megerőltetést követel, a színésznek tudnia kell, hogyan oldódjék. Minden időben kerüli a legfokozottabb megerőltetést és a teljes petyhüdtséget.

2

Már azért is, hogy a színház valami különös maradjon számára, a magánéletben lemond minden teátrálisról, ámde nem mond le a stílusról, akár nézik őt, akár nem.

3

Hivatása kétféleképp csábíthatja el: hogy elkülönítse magát másoktól, vagy hogy magát mások nyakába varrja. Mindkét csábításnak ellen kell állnia.

4

Hivatása egy további csábítással jár: az önmaga iránt érzett szánaloméval – öntudatlanul a színpadon is részvétet akar kiváltani, még gazfickók iránt is. Ennek a csábításnak is ellen kell állnia.

5

Vigyáznia kell, hogy sem gyorsan sebezhető, sem sebezhetetlen ne legyen.

Szabályok színészeknek

(Kiegészítés. Eredetileg csak öt pont szerepelt, de közben megkerült a folytatás)

6

Ami a színészt sok mindenen átsegíti, az a megfigyelés művészete, melyet állandóan gyakorolnia kell. Megfigyel, amennyiben utánoz. És a megfigyelt jelenségek segítségével sok olyan helyzethez talál magatartást, amelyet nem tud megfigyelni.

7

Önmagával csak annyiban foglalkozik, hogy gyakorol.

8

Állandóan tanulmányozza az emberek egymáshoz való viszonyának törvényszerűségeit. Megrendelője a társadalom, tanulmányozza azt.

9

Abszolút hallást kell kifejlesztenie magában a valóság hangjára. Csak azért színlel, hogy a valóságot megmutassa.

10

Nem zárkózik el semmilyen öröm és semmilyen fájdalom elől. Munkájához van szüksége ezekre az érzésekre, mivel mindenekelőtt azon kell fáradoznia, hogy ember maradjon.

[Itt külön kéziratként]

ELEMI SZABÁLYOK A SZÍNÉSZEK SZÁMÁRA

1.

Az öregek, a csirkefogók és a jövendőmondók ábrázolásánál nem kell elváltoztatott hangon beszélni.

2.

A figurákat fejlődésük dimenziójában kell ábrázolni. Pável Vlaszov *Az anyá*-ban például hivatásos forradalmárrá válik. De kezdetben még nem az, nem szabad tehát annak játszani.

3.

Hősöket nem kell azzal jellemezni, hogy soha nem ijednek meg, gyávákat azzal, hogy soha nem viselkedhetnek bátran, és így tovább. Az egy „hős" vagy „gyáva" szóval történő jellemzés meglehetősen veszélyes.

4.

A gyors beszédnél nem szabad hangossá, a hangos beszédnél patetikussá válni.

5.

Ha a színész meg akarja hatni a nézőt, nem szabad egyszerűen saját magának meghatódnia. Egyáltalán, mindig a realitás számlájára megy, ha a színész „részvétet keltendő" vagy elragadtatást kiváltandó játszik – és így tovább.

6.

A német színpadon a legtöbb figurát nem az életből, hanem a színházból lesték el. Itt van például a színpadi agg, aki mammog és reszket, a színpadi ifjú, akinek tüze van, vagy gyermekien sugárzik, a színpadi kokott, aki fátyolos hangon beszél, és ringatja a csípőjét, a színpadi nyárspolgár, aki zsémbelődik – és így tovább.

7.

A színésznek okvetlenül szüksége van szociális érzékre. Ez azonban nem pótolja a szociális viszonyok ismeretét. És a szociális viszonyok ismerete nem pótolja ugyanezek állandó tanulmányozását. Minden figurához és minden helyzethez és minden kifejezéshez új stúdium szükséges.

8.

Egy századon át a színészeket vérmérsékletük szerint választották ki. Nos, a temperamentum szükséges, jobban mondva, a vitalitás, de nem azért, hogy a nézőt magunkkal ragadjuk, hanem hogy elérjük a fokozást, amelyre a színpadi figuráknak, helyzeteknek és kifejezéseknek szükségük van.

9.

Közepes daraboknál olykor szükséges „a semmiből csinálni valamit". De a jó daraboknál nem kell az egészből többet kisajtolni, mint ami bennük van. Ami nem zaklatott, annak nem szabad zaklató hatásúnak lennie, a feszültségmenteset nem szabad feszültséget okozóvá tenni. A műalkotásokban – ezáltal élő organizmusok – van egy *föl és le*. Ebben meg kell hagyni őket.

10.

Ami a pátoszt illeti: ha nem arról van szó, hogy egy patetikus ember képmását nyújtsuk, akkor a pátosszal nagyon óvatosnak kell lenni. Érvényes a mondás: „Ne másztál volna föl, nem estél volna le."

AZOK AZ ÁLTALÁNOS TENDENCIÁK, AMELYEKET A SZÍNÉSZNEK LE KELL KÜZDENIE

A színpadközép felé törekedni.

Elszakadni a csoportoktól, hogy egyedül állhasson a színpadon.

Közeledni ahhoz a személyhez, akihez beszélnek.

Azt a személyt bámulni folyton, akivel beszélnek.

Arra a személyre nem ránézni, akivel beszélnek.

Mindig párhuzamosan állni a rivaldával.

A felgyorsulásnál hangossá válni.

Ahelyett hogy egyiket a másik után játszaná, egyiket a másikból játszani.

Elkenni az ellentmondásos jellemvonásokat.

Nem felkutatni a darabíró szándékait.

A saját tapasztalatait és megfigyeléseit a darabíró feltehető szándékainak alárendelni.

HA AZ EMBER LE AKARJA KÜZDENI A NEHÉZSÉGET, MEG KELL KÖNNYÍTENI AZT

Egészen mindegy, hogy a színésznek a színpadon ki kell-e kelnie magából, vagy önmagában kell-e maradnia, értenie kell ahhoz, hogy könnyűvé tegye a maga számára a játékot. Mindenekelőtt meg kell hódítania a nézőteret, vagyis tudomást kell vennie róla, ahogyan a vak valamely térségről tudomást szerez. Úgy kell beosztania a szövegét, modulálnia, ízlelnie, hogy az feküdjön neki. Akármit fejeznek ki mozdulatai, úgy kell őket „rendeznie", hogy örömét lelje bennük már ritmusuk és plaszticitásuk folytán is. Mindez szellemi feladat, és a gyakorlása testi jellegű.

Ha a színész mindezt nem könnyíti meg magának, akkor nem könnyíti meg a közönségnek sem.

„A SZÍNPADI VÉRMÉRSÉKLET" ELLENŐRZÉSE ÉS A SZÍNPADI BESZÉD MEGTISZTÍTÁSA

Ahhoz, hogy realista játékmódot hozzunk létre, szükséges, hogy leküzdjünk bizonyos modorosságokat, amelyek színpadjainkon kifejlődtek. Itt van például az úgynevezett színpadi vérmérséklet, amelyet a jelenet tartalmától megfosztva, mechanikusan kapcsol be a színész, amint a függöny felmegy, és egy többnyire már öntudatlanná vált próbálkozása a színésznek, hogy önnön izgatottságával a közönséget felizgassa. Ez legtöbbször túl hangos, vagy mesterkélten visszafogott beszédben tombolja ki magát, és a darab szerepének szenvedélyét elfedi a színészi szenvedéllyel. Ilyenkor ritkán hallani valódi emberi hangot, és az a benyomás támad, hogy az életben is úgy történnek a dolgok, mint a színházban, a helyett a benyomás helyett, hogy a színházban is úgy történnek a dolgok, mint az életben. Ez a teljesen külsőséges vérmérséklet sem arra nem szükséges, hogy a közönséget érdekelje, sem arra, hogy magával ragadja. És itt van aztán az úgynevezett színpadi beszéd, amely üres formává merevedik. A túlzottan artikulált beszéd nemhogy megkönnyítené, inkább megnehezíti az érthetőséget. És a hochdeutsch csak akkor él, ha népi dialektusok áthallanak rajta. A színészeknek beszédüket mindig éber szorgalommal kell életközelségben tartaniuk, nem szabad feladniuk, hogy „a nép szájára figyeljenek". Csak így tudják a verset valóban versként, vagy a prózát emelkedetten mondani, anélkül hogy figuráik helyzetét és jellemét megsemmisítenék. A magatartásnak és a beszédnek az a pátosza, amely Schillernek és az ő korának köszönhetően játszott

Shakespeare-daraboknak megfelelt, az korunk darabírójának már terhes, mint ahogy Schiller maga is terhes már, mert rutinná merevedett. A nagy formátum csak akkor tud újjászületni, ha a magát állandóan változtató valóságból állandóan merít.

A HANGNEM ÁTVÉTELE

Sok más mellett, ami a színészi mesterséghez tartozik, az a veszély is fenyeget, hogy a partner hangnemének átvétele nem sikerül. Egy színésznek úgy kell átvennie a másiktól a végszót, mint egy teniszjátékosnak a másiktól a teniszlabdát. Ez azáltal történik, hogy fölfogja a hangot, és továbbvezeti, hogy rezgések és hanglejtések állnak elő, amelyek egész jeleneteken áthúzódnak. Ha hiányzik ez az átvétel, akkor olyan akusztikai benyomás keletkezik, amely annak az optikai benyomásnak felel meg, amely akkor keletkezik, ha vakok beszélnek egymással, és közben soha nem néznek arra, akihez beszélnek. Ebben a szóban, hogy „replika", amelyet minden kijelentésre és válaszra használnak, amiből egy szerep állni szokott, van valami, amit „viszonzásnak" kell fordítani, mert így érzékelhetővé válik minden kijelentésnek és válasznak az ellenérdekűsége. Még ha valamely replikában helyeslő vélemény jut is kifejezésre, az akkor is majdnem mindig bizonyos korrigálását tartalmazza az éppen hallottnak, amelyben sajátos érdekek érvényesülnek. Teljes egyetértés esetén, egy tovább nem bővített, vagyis körül nem határolt „igen" esetén is a kérdező kételyét éri támadás, vagy egy vele közös ellenségeskedést erősít meg valamely harmadik irányában.

A darab figuráinak ezt a mindenoldalú összeütközését az Ensemble-nak a legszorosabb együttműködéssel kell megformálnia. De még a színészeknek ez az összjátéka is a verseny formáját ölti. A hangnem átvételének kudarca tanúskodhat pusztán a zenei érzék hiányáról, a mű értelmének hiányos ismeretéről, néha azonban az együttes munka iránti érzék hiányáról is. Nem mindig tudatlan játszik egy színész teljesen önmagáért, és kezdi elölről minden mondattal, egyszerűen figyelmen kívül hagyva a partner előző megnyilvánulásait. Ilyen színészek szokták aztán a párbeszédbe azokat a rettegett kis réseket csempészni, azokat az olykor apró akadozásokat a partner mondata után, amelyek az új mondatot elválasztják a többitől, kiemelik, hangsúlyozzák, és a beszélőt magát helyezik a jelenetbe.

A MINIMÁLIS HATÁS GYORS MEGKERESÉSE

Meg kell adni a színésznek azt az érzést, hogy ő mindent megtehet, de meg is kell fosztani attól az érzéstől, hogy mindent meg kell tennie. Még nagy színészek is úgy játsszák (és próbálják) a világirodalom legnagyobb jeleneteit, mintha meg kellene azokat menteniük. A rendezőnek bizalmat kell keltenie bennük a jelenet mint egy érdekes, költött folyamat hatásossága iránt. Idejekorán meg kell találni a bemutatás legegyszerűbb, leginkább „művészietlen" formáját, amely kihozza már a jelenet alapvető hatását. Minden további csak ráadás. (A képet a hentesüzletekből vettem, ahol a hentes a vevőnek először kiméri a mérlegen a húst, és aztán még valamit külön hozzácsap.)

ALAPRENDELKEZÉS

Sok színész azt hiszi, hogy egy rendezés annál élethűbb és szórakoztatóbb, minél gyakrabban váltakoznak a beállítások. Szakadatlanul kis lépéseket tesznek, leülnek, felállnak – és így tovább. A valóságban az emberek aránylag keveset mozognak, hosszan állva maradnak, vagy ülnek, és megtartják helyüket egy csoportban, amíg a szituáció meg nem változik. A színházban tehát nem szabad több, hanem inkább kevesebb helyzetváltoztatást végezni, mint az életben. Több tervnek és logikának kell az egészben érvényesülnie, mert a színházi ábrázolásnak az eseményeket meg kell tisztítania az esetlegestől és semmitmondótól. Egyébként a kisebb-nagyobb ide-odáknak valóságos inflációja áll elő, amiben már semmi nem jelent semmit. A színésznek le kell magában küzdenie egy bizonyos idegességet, amit gyakran összetéveszt a temperamentummal, és ellen kell állnia a természetes ösztöneinek, hogy a színpad közepe felé törekedjék, és mozdulatokkal vonja magára a közönség figyelmét, amikor a cselekmény menete éppen nem terelné szerepére a figyelmet.

[ELLENTMONDÓ MAGATARTÁS ÁBRÁZOLÁSÁNAK NEHÉZSÉGEI]

Színészeink mindenféle nehézséggel küzdenek szerepeik ellentmondásos magatartásának ábrázolásánál. Például, ha egy becsületes személyt kell ábrázolni. Egy bizonyos mondatnál így szólok: „Ez persze hazugság." „De hiszen ő becsületes" – mondják ők. Vagy egy kétségtelenül bátor emberről van szó. „Most nagyon ideges" – mondom én. „De hiszen ő bátor" – mondják ők. Vagy egy haladó emberről van szó, s én azt mondom: „Fukarnak látszik." „De hiszen haladó" – mondják ők. Gyakran hallom ezt a „de én ezt nem tudom így játszani, hiszen ez nem fér össze a figura jellemével"-szöveget. Az alakítók túl gyorsan alkotnak képet figuráik jelleméről, és hamis előítéleteik vannak.

[A KIS SZEREPEK NEHÉZSÉGE]

B. mondta egy fiatal színészről: „Ő csak tehetséges, de technikája egyáltalán nincs. Kis szerepeket még nem tud játszani." B. ezzel a kis szerepek nehézségére utalt. Ugyanakkor természetesen tudta, hogy van nagy szerephez való adottság és kis szerephez való adottság is. Gyakran mesélt Nurmiról, a finn hosszútávfutóról, aki ügynökeinek ostobasága és pénzsóvárgása folytán egyszer részt vett egy rövid távú futóversenyen. Bámulatosan képtelen lévén hosszú távra berendezkedett, egyenletes futását csak a legcsekélyebb mértékben is felgyorsítani, elvesztette a versenyt.

A taglejtést tárgyalva, figyelmen kívül hagyjuk a pantomimot, mivel az a kifejezés művészetének a színészettől, az operától és a tánctól elkülönült ága. A pantomim mindent beszéd nélkül fejez ki, magát a beszédet is. Mi a mindennapi életben előforduló és a színjátszásban formát öltő taglejtést tárgyaljuk. Aztán vannak egyes *gesztusok*. Olyanok, amelyek valamely kijelentést helyettesítenek, s amelyek érthetőségét a hagyomány biztosítja, mint például (nálunk) az igenlő fejbólintás. Illusztráló gesztusok, amelyek, például egy uborka nagyságát, egy versenyautó kanyargását jelzik. Aztán a gesztusok sokfélesége, melyek lelki magatartásokat érzékeltetnek, a megvetését, a feszültségét, a tanácstalanságét és így tovább. A továbbiakban a *gesztusról* beszélünk. Ezen mi a legkülönbözőbb fajtájú, egyes gesztusok egész komplexumát értjük, kijelentésekkel egyetemben, mely komplexum valamely, az emberek között elkülöníthető folyamatnak szolgál alapjául, s a folyamatban részt vevők közös magatartására vonatkozik. (Egy ember elítélése más emberek által, tanácskozás, harc és így tovább.) Vagy gesztusoknak és kijelentéseknek olyan komplexuma, mely egyes embernél jelentkezve, bizonyos folyamatokat vált ki (Hamlet habozó magatartása, Galilei beismerése és így tovább), vagy csak egyetlen ember magatartása (mint az elégedettség és a várakozás). A *gesztus* megmutatja az emberek egymáshoz való viszonyát. Például egy munkateljesítés nem gesztus, ha nincs társadalmi vonatkozása, mint amilyen a kizsákmányolás vagy a kooperáció.

Egy darab összgesztusa csak bizonytalan módon határozható meg, és az ember nem tudja megadni a kérdéseket, amelyeket fel kell tenni a meghatározásához. Mindazonáltal itt van a darabíró magatartása a közönség irányában. Oktatja? Ösztönzi? Provokálja? Inti? Objektív óhajt lenni? Szubjektív? Rábeszéli a közönséget a jó vagy a rossz hangulatra? Vagy csak arra, vegyen részt benne? Az ösztönökhöz fordul? Az értelemhez? Mindkettőhöz? És így tovább és így tovább. Aztán itt van egy korszak magatartása, a darabíró és azok korszakának magatartása, akiken a darab nyugszik. Reprezentatívan lép fel például a darabíró? Vagy a darab figurái? Aztán itt van a folyamatoktól való távolság. Korkép-e a darab vagy enteriőr? Aztán az ilyen vagy olyan távolság mellett itt van a darab típusa. Egyenletről van szó, amit bizonyítani kell? Rendezetlen fajtájú folyamatok ábrázolásáról? Ezek olyan kérdések, amelyeket fel kell vetni, de még ezeknél is több kérdést kell felvetni. És ez azon múlik, hogy a kérdező ne féljen az egymásnak ellentmondó válaszoktól, mert egy darab ellentmondásaitól lesz élővé. Egyúttal azonban tisztáznia kell ezeket az ellentmondásokat, és nem szabad netán tompán és bizonytalanul abban a kényelmes érzésben megrekednie, hogy a számítás mégsem válik be.

Hogy megvilágítsuk egy magában álló jelenet gesztusát, a *Kurázsi mama* harmadik képének első jelenetét vegyük példának, s méghozzá kétféle felfogásban. Kurázsi mama becstelen üzletelést folytat a hadianyaggal, majd a hadseregbe tartozó fiát figyelmez-

teti, hogy ő mindig becsületesen járjon el. Weigel úgy játszotta ezt a jelenetet, hogy Kurázsi mama értésére adja a fiának: ne figyeljen az alkudozásra, mivel az nem tartozik rá. A berlini minta után a müncheni előadáson Giese úgy játszotta a jelenetet, hogy Kurázsi mama egy kézmozdulattal biztatja a lőportárost, aki a fiú láttán vonakodik tovább beszélni, hogy folytassa, mert a fiú nyugodtan hallhat az üzletről. A jelenet dramaturgiai funkciója megmaradt: egy korrupt miliőben felszólítanak egy fiatalembert, hogy rendíthetetlenül derekasan viselkedjék. Kurázsi gesztusa nem ugyanaz.

[TAPASZTALATOK]

Bizonyos tapasztalatokat minden játékmesterrel közölni kellene: azt, hogy a komikum a félhomályban nem hat; hogy a színészek, valahányszor gyors tempót visznek egy jelenetbe, gyakran válnak szükségtelenül hangossá; hogy a kicsi és a legkisebb jelenetek különösen akkor tartóztatják fel a cselekmény menetét, ha nincsenek kidolgozva legkisebb részletükig.

Valamely jelenet szükségtelen unalmassága többnyire csak abban nyilvánul meg, hogy az utána következőt hosszadalmasnak („túl hosszúnak") érezzük, a nézőnél ekkor jelentkezik a fáradtság. Ha egy jelenet túl hosszúnak hat, gondosan meg kell vizsgálnunk, valójában nem az előző jelenet túl hosszú-e?

Amennyiben egy színpadi folyamatot egy másik félbeszakít, utána soha többé nem lehet a szituáció ugyanaz, soha többé nem lehet újra előállítani kezdeti helyzetét. A közbeeső folyamat befolyásol, megváltoztat minden továbbit.

TISZTA, EGYENLETES MEGVILÁGÍTÁS

Bizonyos darabokhoz, amelyek közé a *Puntila úr és szolgája, Matti* című tartozik, ajánlatos a színpadot világosan és egyenletesen megvilágítani. A közönség ezáltal mindig tudatában marad annak, hogy színházat néz, nem valódi életet, akkor is, ha a színészek olyan természetesen és élethűen játszanak, ahogy az a dologhoz tartozik. Az az illúzió, hogy a színpadon valóságos életet látunk, olyan darabokhoz illik, amelyekkel a néző egyszerűen együtt élhet, anélkül hogy sokat kellene töprengenie rajta, vagyis ahol csak annyi gondot kell csinálnia magának, amennyit a színpadi figurák csinálnak. Az olyan darabok, amelyekben azt az élvezetet kell nyújtanunk a közönségnek, hogy láthatja mindannak társadalmi összefüggéseit, amit a szereplők a színpadon csinálnak, a világos, egyenletes megvilágítással csak nyernek. Ily módon a közönség nem merül oly könnyen álmodozásba, mint az álmosító fény mellett, ébren, sőt éber marad. A színekről és a kontrasztokról a színpadképtervező gondoskodhat anélkül is, hogy színes fényhez folyamodna. A színészeknek – amennyiben komédiáról van szó – segít a tiszta, egyenletes megvilágítás; a komikum világosságban jobban érvényesül, ezt minden komikus tudja. A komoly folyamatoknál a színészeket művészileg mindenképpen különösen jó játékra készteti a hangulatos, „légkört" teremtő félhomály kiesése. De hát miért ne késztessük őket erre? A shakespeare-i Globe-színház színészeinek csak a londoni délután józan fénye állt rendelkezésükre.

MIRE VALÓ A FÉLHOSSZÚ, KÖNNYED LEBEGÉSŰ FÜGGÖNY

1.

A szokásos, nehéz bársonyfüggöny a sok jelenetes daraboknál túlságosan súlyos megszakítás. Túlságosan késszé teszi a jeleneteket, és széthasítja a darabot, akár egy nyaktiló. A könnyű függöny a szárnyaló továbbfolytatás érzését kelti.

2.

A függöny először a fejeket tünteti el, és utoljára a lábakat, vagyis a színpadi szereplők úgyszólván összezsugorodnak. Tehát mindig nagyon gyorsan kell lehullnia, míg a könnyű függöny a jelenet végéhez illően lassabban vagy gyorsabban ereszkedhet le.

3.

A súlyos függöny teljesen elzárja a nézőtér elől a színpadot, a könnyű függöny nem. A lent és a fent között a kontaktus sohasem szünetel, a nézőteret nem is kell minden alkalommal külön megvilágítani, mivel ott fenn mindig történik valami: a nézőkben tudatosodnak azok a mozgalmas előkészületek, amelyeket a színpadon az ő érdekükben végeznek. Ha a meglepetést megőrizzük is, mégsem a munkát leplezzük el; az új szín nem varázslat műve.

4.

A könnyű függöny minden egyes darabnál változhat s elárulhat valamit egy-egy darab sajátos szelleméből. A *Puntila úr és szolgája, Matti* című darabban úgy hatott, mint valami durva vászon. A *Házitanító*-ban mint a selyem, a *Kurázsi mama és gyermekei*-ben mint az elsárgult bőr, *A bundá*-ban és a *Vörös kakas*-ban a porosz sas díszes karikatúrája volt rámázolva.

5.

A prológoknál és a közbeiktatott beszédeknél a színészek a függönynyílásba léphetnek, és ott állnak a színpad közepén.

6.

A súlyos függönyt mindemellett alkalmazni lehet, és akkor az jelzi a szünetet és a darab végét.

A FELADATOK ELOSZTÁSA

1.

Egyvalakinek kell felelősnek lennie azért, hogy minden, ami a darabhoz tartozik, már a próba megkezdésekor a helyén álljon.

2.

Egyvalakinek felelősnek kell lennie azért, hogy minden kellék már az állítópróbán kéznél legyen, hogy a próba kezdetekor ott legyenek, ahol szükség van rájuk, és a próba után összecsomagolják őket.

3.

Egyvalakinek felelősnek kell lennie azért, hogy minden jelmezt időben beszerezzenek, azok ott legyenek a próbán, és a próbák után rendesen megőriztessenek.

4.

Egyvalakinek magára kell vállalnia a díszleteket.

Ezeket a feladatokat energikusan és mindenekelőtt érdeklődéssel kell végrehajtani. Nem jó az egészet ugyanarra bízni vagy rosz-

szabb esetben a véletlenre, és kizárólag a szerep eljátszásával törődni.

Színházaink teljes segítsége szükséges ezeknek a feladatoknak megoldásához.

Azoknak, akik ezeket a feladatokat vállalják, korunkban találékonyaknak kell lenniük. Keresgélniük kell! Nyilván találnak egy színházi tapasztalattal rendelkező színpadi munkást, aki segítségükre lesz. Egy szabónőt, akit érdekel a színház, egy asztalost, egy festőt és így tovább. Nem szabad feladniuk az első kísérlet után, azzal az indoklással, hogy nincs pénzünk. A semmiből nem lesz semmi, de: ahol valami kevés van, ott több is akad!

AHOGY BRECHT A SZÍNPADI JÁTÉKOT VEZETTE

Brecht játékirányítása sokkal kevésbé volt feltűnő, mint más, ismert nagy rendezőké. Azokban, akik figyelték, nem keltette azt a benyomást, hogy a színészekkel valami olyasmit akarna ábrázoltatni, „ami előtte lebeg"; nem voltak „eszközei". Sokkal inkább együtt kereste velük a történetet, amelyet a darab elbeszélt, és mindenkit önnön erősségéhez segített. Beavatkozása „szél irányában" történt, s ezért majdnem mindig észrevehetetlen volt. Nem tartozott azok közé az emberek közé, akik képesek arra, hogy a munkát még javító szándékú javaslataikkal is zavarják. A színészekkel folytatott munkája egy gyermek igyekezetéhez hasonlított, aki a parton levő kis pocsolyából ágacskákat akar vesszővel a folyóba vezetni, hogy szépen ússzanak.

Brecht sokszor előjátszott, de csak egész kis részecskéket, és a közepén abbahagyta, nehogy valami készet adjon. És mindig utánozta azt a színészt, akinek előjátszott, persze anélkül, hogy magát elváltoztatta volna. Magatartása ilyenkor a következő volt: az ilyesfajta emberek gyakran csinálnak ilyesmit, ilyen módon.

Szeretett növendékekkel inszcenálni. Eközben mindig hangosan beszélt, és legtöbbször lentről, a nézőtérről kiáltotta oda javaslatait a színészeknek – ez nem törte meg beavatkozásainak észrevétlenségét –, hogy mindenki mindent hallhasson. És azon igyekezett, hogy „saját szavai közben is figyelje őket". Szerencsés javaslatokat azonnal továbbadott, s mindig a javaslattevő nevét is hozzá-

tette: „X. azt mondja", „Y. úgy gondolja". Ezáltal a munka mindenki munkájává lett.

Fontosnak tartotta Brecht a dialógusok közötti szüneteket és a dialógusban tartott szüneteket, valamint a hangsúlyokat. Még a nagy színészeknek is odakiáltotta, hogy mely szavakat kell a mondatokban hangsúlyozniuk, vagy vitatkozott velük ezekről.

Gyűlölte a hosszú vitákat. A *Házitanító* több mint kétszáz próbaórája alatt mindent összeszámolva talán egy negyedóra vita volt a nézőtér és a színpad között. B. azon az álásponton volt, hogy mindent ki kell próbálni. „Ne beszéljen róla, csinálja meg!" és „Minek kell megokolni, mutassa be a javaslatát!" – mondogatta.

A beállításoknak és a mozgásoknak a történetet kellett elmesélniük, és szépnek kellett lenniük.

Minden színésznek legalább egy pillanatra a néző szemével és fülével kellett rendelkeznie. Semmilyen ember nem megy észrevétlenül keresztül az életen, hogy lehet egy színészt észrevétlenül végigengedni a színpadon?

Brecht színpadán természetesen mindennek igaznak kellett lennie. De az igazságnak egy sajátos fajtáját szerette a legjobban: ha a néző felkiálthatott: „Ez igaz!", vagyis ha az igazság felfedezésként hatott. Brecht kinyújtott kézzel, sugározva mutatott egy-egy színészre, játék közben, ha az éppen valami különöset vagy különösen fontosat mutatott meg az emberi természetről vagy az emberi együttélésről.

„Ez a maga pillanata!" – kiáltotta ismételten a színészeknek. „Az isten szerelméért, ne engedje ki a kezéből! Most benne van! Vigye az ördög a darabot!" Természetesen ennek olyan pillanatnak kellett lennie, melyet a darab megkívánt vagy megengedett. „Minden részvevő érdeke, hogy a közös ügyet előrevigye, a magáé is. De itt van még a maga érdeke, ami az előbbivel bizonyos ellentmondásban van: ebből az ellentmondásból él minden." Sose engedte meg, hogy egy színészt – azaz, egy embert a darabban – a darab „érdekében", a feszültség vagy a tempó miatt feláldozzanak.

Brecht szívesen vegyítette a mestereket (sztárokat) és a növendékeket. Azt mondta: „Itt a tanulók megtanulják, hogy mint mesterek, s a mesterek, hogy mint tanulók lépjenek fel."

„Ha bizonyos játékmesterek és színészek egy darabból vagy egy jelenetből nem tudják kihozni azt, ami benne van, beletesznek valamit, ami nem tartozik bele – mondta Brecht. – Darabokat és jeleneteket nem szabad túlterhelni. Ha valami kevésbé is fontos, azért még fontos. Ha túl nagy fontosságot tulajdonítunk neki, akkor tönkretesszük a kis, de valódi fontosságát. Minden darabban vannak »gyenge jelenetek« (és teljesen gyengék). Ezeket nem kell fölerősíteni. Ha ugyanis a darabok egészükben csak félig jók, előáll – egy gyakran nehezen felfedezhető – egyensúly, amit könnyű megzavarni. A darabíró például gyakran különös erőt merít egy jelenet számára az előző jelenet gyengeségéből – és így tovább. Színészeink gyakran túl kevéssé bíznak abban, ami a színpadon történik, a történetnek egy érdekes mozzanatában, amit elbeszélnek, egy erőteljes mondatban – és így tovább; és azután az »amúgy is« érdekeset nem hagyják önmagában érvényesülni. Azonkívül egy darabnak fontos, hogy legyenek kevésbé hatásos pontjai. Egyetlen néző sem tud egyformán feszült figyelemmel követni egy egész előadást, erre tekintettel kell lenni."

SZTANISZLAVSZKIJ-TANULMÁNYOK

(1951–1953)

[AZ ALAK FEJLŐDÉSE]

1

Mielőtt eggyé válsz egy színdarab valamely figurájával, vagy netán elsüllyedsz benne, át kell esned az első fázison: megismered, és nem érted. Ez a darab olvasásakor következik be és az első rendelkező próbákon; ekkor az ellentmondásokat keresed elszántan, a tipikustól való eltéréseket, a nem szépet a szépben, a szépet a nem szépben. Ebben az első fázisban legjellemzőbb megnyilvánulásod a fejcsóválás, rázod a fejed, akár egy fát, hogy gyümölcsei a földre hullnak, ahol össze lehet gyűjteni őket.

2

A második az átélés fázisa, az alak igazságának keresése szubjektív értelemben, hagyod, hogy azt tegye, amit *ő* akar, ahogyan akarja, a bírálatot vigye el az ördög, a társadalom fizesse csak meg, amit ez ügyben meg kell fizetnie. – De ez nem fejreállást jelent. Engeded, hogy az alak reagáljon a többi alakra, a miliőre, a különös cselekményre a legegyszerűbb, vagyis a legtermészetesebb módon. Ez a gyűjtőfolyamat lassan jut előre, míg végre ugróponthoz ér, amíg belerobbansz a végleges alakba, egyesülsz vele.

3

És akkor jön a harmadik fázis, amikor az alakot, aki immár te vagy, kívülről, a társadalom oldaláról próbálod meglátni, s amikor emlékezned kell az első fázis bizalmatlanságára és csodálkozására. E harmadik fázis, a társadalom iránti felelősség fázisa után adod át az alakot a társadalomnak.

4

Talán nem árt hozzáfűzni, hogy a gyakorlati próba munkájában nem minden történik pontosan a felvázolt séma szerint, az alak fejlődése szabálytalanul megy végbe, a fázisok legtöbbször egymásba tolódnak, egyes szerepek már elérték a harmadik fázist, miközben másoknál még a második vagy akár az első fázis okoz nagy nehézségeket.

[A FIZIKAI CSELEKVÉSEK]

1

Sztanyiszlavszkij elmélete a fizikai cselekvésekről valószínűleg legjelentősebb hozzájárulása az új színházhoz. Ő a szovjet élet és az abban érvényesülő materialista tendenciák hatására dolgozta ki ezt az elméletet. A szörnyű görcsök ellen, amelyeket az okozott a színészeknek, hogy szerepeiket a fizikaiból kell kifejleszteniük, hatástalanoknak bizonyultak egyes módszerek, amelyek enyhítésükre törekedtek.

A „fizikai cselekvések" módszere, nekünk, a Berliner Ensembleban, semmiféle nehézséget nem jelent. B. mindig azt kívánja, hogy a színész az első próbákon főleg a cselekvést, a folyamatot, a foglalatoskodást mutassa, ama meggyőződésben, hogy akkor majd az érzések és hangulatok is megjelennek. Ő minden erejével harcol sok színész rossz szokása ellen, aki a darab cselekményét úgyszólván csak jelentéktelen előfeltételnek használja érzelmi akrobatikája számára, mint a tornász a korlátot, hogy ügyességét bizonyítsa. Különösen, ha Sztanyiszlavszkij utolsó korszakához tartozó kijelentéseit halljuk, akkor alakul ki az a benyomásunk, hogy B. ehhez kapcsolódik, valószínűleg teljesen öntudatlanul, egyszerűen a realista ábrázolás keresésének következtében.

Sztanyiszlavszkij beszél a ritmusokról, amelyek több jelenetet vagy jelenetrészt tartalmazó versegységekben lüktetnek. Felismerésükhöz „az események logikájának" megértése szükséges. (Csakúgy, mint a prózai jeleneteknél.) Hozzá kell tenni: ezeket a ritmusokat használja fel a színész vagy úgy, hogy követi, vagy úgy, hogy – nem követi őket. Akár a zene, a verses beszéd is általános jelzéseket ad, amelyeket vagy mint túlzottan pontosakat, vagy mint nem eléggé pontosakat kell meghatároznunk (és kezelnünk). Az előadás attól lesz élő, hogy helyenként a ritmus viszi, helyenként pedig ellenpontnak használja a ritmust. Akárcsak a zenében, a hang előresiet, magával ragadja a ritmust, vagy hagyja, hogy a ritmus ragadja magával. (Hogyan? – Az események és az alakok logikájának megfelelően!)

Sztanyiszlavszkij azt ajánlja a színészeknek, hogy a versek jobb megértése és átélése érdekében saját maguk helyettesítsék be a képeket és kifejezéseket, prózában. A költemény egyes versszakaszai ily módon aztán magukba foglalják a rögtönzött képeket és kifejezéseket.

Jó. De még valamit: a verset végül is – annak az elidegenítő műveletnek ellenére, amin keresztülment – merőben speciális módon kell előadni, *nem* rögtönzöttségében, hanem a maga törvénye szerint, nem mint több lehetőség egyikét, hanem mint az egyedül lehetségeset.

Érdekes, hogy miként Sztanyiszlavszkij beleegyezik a tettetésbe – *a próbán!* –, úgy egyezem én bele az átélésbe – a *próbán!* (És mindketten kénytelenek vagyunk mindkettőt megengedni az előadáson, ha különböző arányban is.) Ami Sztanyiszlavszkij Famuszovját illeti, sokszor felvetődik a kérdés: Famuszov alakja Sztanyiszlavszkij előadásában szatirikus alakítás volt-e, vagy pedig az orosz szatírának ezt a klasszikus figuráját is „igazolta-e", az „általános emberinek" ama érvényesítésével, amelyet a Művész Színház működésében neki tulajdonítanak? Gorcsakov azt feleli, hogy szatirikus alakítás volt, csak nagyon „finom". – Röviden: hogy az ember epikus játékot akar-e, vagy nem, azon múlik, hogy a dölyfös és műveletlen hivatalnok mibenlétét tagadni kívánja-e, vagy megindokolni – és természetesen kellő megalapozottság szükséges ahhoz, hogy embernek lássék.

AZ IGAZSÁG

W: Azt mondják, Sztanyiszlavszkij a nézőtérről nemegyszer odakiáltotta egy-egy színésznek próba közben: „Ezt nem hiszem el magának!" Gyakran előfordul, hogy ön sem hisz a színészeknek?
B: Olykor. De nem gyakran. Főleg kezdők és rutiniék esetében. Gyakrabban megesik, hogy egy-egy mozzanatot, vagyis a cselekmény valamely részletét nem hiszem el. S akkor aztán csak egy segít: minden erőnket meg kell feszítenünk, nekem is, a színészeknek is. És ha oly nehéz kihámozni az igazságot, vagy inkább azt kellene mondanom, ha oly könnyű megsérteni, még nehezebb a társadalmilag hasznos igazság meglelése, noha éppen ez az, amire szükségünk van. Mert mit csináljon a közönség egy bármilyen szép igazsággal, ha semmit se kezdhet vele? Igaz lehet, hogy egy férfi, ha veri a feleségét, vagy elveszti őt, vagy megnyeri, no de verjük azért az asszonyainkat, hogy megnyerjük vagy elveszítsük őket? A közönséget hosszú időn át efféle igazságokkal etették, amelyeknek értéke nem sokkal több, mint a hazugságoké, és jóval kevesebb, mint a fantasztikumoké.
W: Sztanyiszlavszkij az egyes színész érzéseinek hitelességéről beszél.
B: Tudom. De ha jól emlékszem, ő sem hiszi, hogy egy színész, akit arra figyelmeztetnek, hogy érzelmei (sokkal inkább szerepének érzelmei) nem hatottak hitelesnek, pusztán önmagán végzett munkával hitelessé teheti azokat.
W: Akkor hát mire van szükség?

B: A közte és a szerepe meg a többi figurák között végbemenő folyamatot kell jobban tisztáznia. Ha ebben sikerül megragadni az igazságot, akkor legtöbbször, viszonylag könnyen, szerepének érzelmeit is sikerül megragadnia és hihetően tolmácsolnia.

„TULAJDONSÁGOK"

Azt nem látom a Sztanyiszlavszkij munkamódszeréről mindmáig elkészült irodalomból, hogy egy műalkotás figuráinak bizonyos tulajdonságait, amelyekre a cselekmény épül, ő hogyan bontja ki társadalmilag. Nézzük Othello féltékenységét. Manapság a féltékenységet nem elég úgy definiálni, mint egy szenvedélyt, amely szenvedélyesen keresi, hogy mit féltsen. Nem „örök szenvedély", tehát amiként – shakespeare-i jelentőségében – nem mindig volt, és nem mindig lesz, úgy mindenütt se fordult elő, Shakespeare idejében sem és ma sem. (Az eszkimók, ahogy hallom, felajánlják feleségüket a vendégnek, és megsértődnek, ha a vendég oly udvariatlan, hogy visszautasítja.)

A magam részéről a legnagyobb mértékben lehetségesnek tartom, hogy a színházban ezt kifejezésre juttassuk. Othello nemcsak Desdemonát birtokolja, hanem egy hadvezéri posztot is. Hadvezéri rangját meg kell védenie, különben elragadják tőle. Shakespeare speciálisan erre a célra olyan hadvezért választ, aki nem örökölte a rangját, hanem különböző teljesítményekkel meghódította, valószínűleg másvalakitől ragadta el.

Othello zsoldoshadvezér, az ő hadvezéri rangja nem társadalmi rangjának folyománya és kifejeződése, mint egy feudális úrnál. Röviden, olyan világban él, ahol harc folyik a birtokért és a pozícióért, a pozícióért, amelyet birtokként kezelnek. Így a szeretett asszonyhoz való viszonya mint birtokviszony alakul ki.

Azáltal, hogy ezt megmutatjuk, a féltékenység szenvedélye

nem szűkül le, ellenkezőleg: elmélyül. És egyidejűleg számos utalás adódik a társadalmi beavatkozás lehetőségeire.

Szeretném hozzáfűzni: azzal, hogy lehetővé tesszük ezt a felismerést, még nem érjük el maradéktalanul az *Othello* előadásának célját, azonban elérése ezáltal válik lehetségessé.

A koncentrálás elősegítésére irányuló Sztanyiszlavszkij-féle módszerek engem mindig a pszichoanalitikusok módszereire emlékeztettek: itt is, ott is egy szociális jellegű betegség leküzdéséről van szó, és ez nem szociális eszközökkel történik. Így csak a betegség következményeit lehet orvosolni, de nem az okait.

X: Gazdasági okai vannak, hogy mi nem tudunk fél évig vagy még tovább dolgozni egy darabon?

B: Nem kizárólag! Több próbát is tarthatnánk, mint most, de nem korlátlanul. Nem minden festő tud évekig dolgozni egy képen. Eltekintve a szokástól, a munka egy teljesen meghatározott ritmusától, amely nem nyújtható meg tetszés szerint, bizonyos számú próba után közönségre van szükségünk, nélküle nem jutnánk sokkal többre. A színészek csak magukat ismételnék, mint ahogy a gramofontű megakad a hibás barázdában. A régi daraboknál a rutin szabja meg a lehetséges próbaidő viszonylag rövid lélegzetű ritmusát, az új daraboknál a meglehetősen hamar kimeríthető tudástartalék az új életviszonyokról.

X: Úgy véli, hogy a tér és az idő az egy műre vagy szerepre való koncentráló készséget is meghatározza?

B: Okvetlenül!

X: És mi a helyzet Sztanyiszlavszkij kiváló gyakorlataival, amelyek hozzásegítik a színészeket, hogy alkotói hangulatba kerüljenek?

B: Még sohasem dolgoztam olyan színészekkel, akik ismerték ezeket a gyakorlatokat. Azt hallom, kiküszöbölik a színpadi fantázia bizonyos kifáradási jelenségeit. Talán nem értenek egyet velem, de nekem az a véleményem, hogy számos híres gyakorlat arra a kérdésre adott választ, hogyan lehet ilyen meg olyan produkciókat, amelyeket addig szilárd talajon végeztek, ezentúl inga-

tag talajon létrehozni. Sztanyiszlavszkij élete folyamán megváltozott az anyag, melyből a színésznek a szerepét ki kellett formálnia. A legnagyobb kritika következett be, melyet az emberi együttéléssel kapcsolatban valaha gyakoroltak: az orosz forradalom. Már előkészületének idején fokozatosan mélyebb és mélyebb krízisbe jutottak az emberi érzések és gondolatok módjai s mikéntjei. Az orosz realisták mesterműveiben a lelki élet vagy mint a paraziták, vagy mint a lázadók lelki élete került ábrázolásra. A színészeknek meg kellett rostálniuk művészi eszközeiket. Az individuumot azelőtt az individuum oldaláról mutatták be, most ez mind nehezebbé vált.

X: És ma?

B: Most már könnyebb a színészeknek. Ma könnyebb az individuumot a társadalom oldaláról ábrázolni.

SZTANYISZLAVSZKIJ KLASSZIKUS TANÁCSAI

Egy párizsi erkölcsdrámában, egy orgia megjelenítésénél:

Az előkelőség erkölcstelenségét nem élvetegnek kell beállítani, hanem az élvezetre alkalmatlannak, blazírtnak, unatkozónak, szemlélőnek, olyannak, amely a mások élvezetét vagy élvezetre törekvését a kerítés mögül nézi.

Zsugorinak mutatni meg valakit ott, ahol nagyvonalú akar lenni.

A szenvedélyből gyilkoló kispolgárt elképzelni, ahogy vacsorázik, újságot vesz stb.

Nem a dühöt megmutatni, hanem a leküzdésére irányuló kísérletet, a részegnek nemcsak a ziláltságát, hanem a kísérleteit is arra, hogy józannak látsszék.

Emóciókat előidézni önmagunkban azáltal, hogy minden hozzájuk tartozó külsőséget kifejezünk.

Osztrovszkij *Lángoló szív* című darabjának előadása Sztanyiszlavszkij rendezésében pl. azzal hat varázslatosan, hogy bemutatja az ellentmondást a hősnek, egy földbirtokosnak haszontalansága és szeretetreméltósága között. Az ember láthatja, hogy olyan teremtő erők, mint a fantázia és humor, csak még inkább parazitává tesznek valakit, ha kizsákmányolásból él, vagy abból kell élnie. A pompás pantomimokból, amelyekben minden lehetséges – illetve, lehetséges volna, sajnos, mégis kimarad az osztályharc, amely az aszociális elemet felmutatná, s így a szép ellentmondáson némi sérelem esik. Ha csak a szolgák, akik a nagy orgia alatt a részeg urakat elhurcolják a parkban, merő fáradtságból egyet elejtenének közülük – ami nem lépne ki a komikumból –, az ellentmondás jóval teljesebb lenne.

Vizsgáljuk meg a tömegjeleneteket a Berliner Ensemble *Jeanne d'Arc pere* előadásában.

A tömegben szereplő egyes személyek játékát, akik az eretnek lány kiszolgáltatását, elégetését és a többit végignézik, néhány mozzanattal még tovább lehetne fejleszteni. Már vannak kapcsolatok a szereplők között, például a parasztcsalád és a halaskofa (a piacról ismerik egymást, ahol egymással szemben van a standjuk) vagy a halaskofa és Dufour úr, az orvos között (aki nagy halfogyasztó). De ezt gazdagítani lehetne. Az egyik ismerhetné a másikat, és köszönthetné, a másik ismerhetné az egyiket, és nem köszöntené. Az egyik lehetne nagyon náthás, miközben mégis jelen van, mert látnia *kell* a színjátékot; valamelyik csak azért jött el, hogy őt lássák. És így tovább.

Röviden: a figurák napjára és életére vonatkozó kérdőíveket, amelyeket Sztanyiszlavszkij a tömegjelenetekben is kitöltet, mindinkább meg lehetne toldani, ki lehetne egészíteni. Így azonban végül oda jutnánk, hogy a színpadi csoport többé nem – pars pro toto – a tömeget képviselné, hanem egy kiragadott, valódi, tehát véletlen emberhalmazt, tipikus és nem tipikus, mindenesetre nem jellemző véleményekkel és benyomásokkal a nagy történelmi hősnőről. Az ember így olyan csoportot látna a színházban, amilyet az életben szokott látni, és nem értene s nem érezne többet, mint az életben. Ez naturalista ábrázolás volna. Nem olyan, mint a moszkvai Művész Színházé; a kérdőív-módszert nem szabad el-

utasítani abból a meggondolásból, hogy naturalista ábrázoláshoz vezethet. Inkább tanulmányozni kell és felhasználni, mert a lényegest csak a lényeges és lényegtelen együtteséből dolgozhatjuk ki, melyet az élet elénk állít. A mi színházaink legtöbbször stilizálásba kezdenek, mielőtt a megmintázandó valóságot rostára vennék, s így formális előadásokat kapunk, amelyek eltorzítják a valóságot, a formákat pedig afféle sütőformákká degradálják, amikkel bármilyen tetszés szerinti tésztát azonos módon lehet kiszaggatni. Parasztjaik így aztán nem valódi, hanem színházi parasztok képmásai.

ÁTÉLÉS

Mivel éppen Sztanyiszlavszkij-konferenciát készítettek elő, B. meghívta lakásába a rendezőket, dramaturgokat és néhány színészt. Sztanyiszlavszkij-könyveket tett az asztalra, és kikérdezte a színészeket, hogy mit tudnak Sztanyiszlavszkijról.

HURWICZ: Olvastam *A színészi siker titka* című művét, a könyv csak Svájcban jelent meg, és ott kapta ezt a – gondolom – hamis címet. Sok mindent túlzottnak tartottam benne akkor, de nemegy részlete nagyon is fontosnak látszott, s bizonyos dolgokat évekig hasznosítottam belőlük. Arról beszél, hogy az embernek az érzelmek ábrázolásához egészen konkrét elképzeléseket kell teremtenie, és ehhez be kell kapcsolnia a fantáziáját. Mint magánembernek. De hiszen maga ellenzi az átélést, Brecht!

B: Én? Nem. Helyeslem a próbák egy meghatározott fázisában. És aztán még valamire szükség van, tudniillik, állásfoglalásra az általatok átélt figurával szemben, társadalmi értékelésre. Azt tanácsoltam magának tegnap, Geschonneck, hogy élje bele magát a zsírosparasztba. Úgy láttam, hogy csak az alak kritikáját adta, nem pedig magát az alakot. És Weigelnek, ahogy ma a cserépkályha mellé ült, és egész testével vacogott, szintén át kellett élnie az alakot.

DANEGGER: Felírhatom ezt, és alkalomadtán hivatkozhatom rá, ha szóba kerül? Tudja, hogy a szemére hányják, hogy maga mindenestől elveti az átélést, és egyáltalán nem akar teljes embert megtűrni a színpadon.

B: Kérem. De akkor azt is fűzze hozzá, hogy én nem tartom elegendőnek az átélést, talán a naturalista darabokat kivéve, ahol a valóság teljes illúzióját állítják elő.

DANEGGER: De Sztanyiszlavszkij megelégedett ezzel, vagy még inkább, teljes átélést követelt a realista ábrázoláshoz is.

B: Nekem azokból a publikációkból, amelyekhez hozzáférhettem, nem ez volt a benyomásom. Ő szüntelenül arról beszél, amit egy darab „többletfeladatának" nevez, és azt parancsolja, hogy mindent alá kell rendelni az eszmének. Azt hiszem, gyakran csak azért hangsúlyozta az átélés szükségességét, mert gyűlölte egyes színészek megvetendő tulajdonságát, hogy a közönséghez dörgölőznek, átejtik azt – és így tovább –, ahelyett, hogy annak az alaknak az ábrázolására koncentrálnának, akit játszaniuk kell, és az eszmére, arra, amit ő olyan szigorúan és türelmetlenül igazságnak nevez.

GESCHONNECK: Teljes átélés az előadáson soha nem következik be. Az ember legalábbis az esze egy csücskével mindig a közönségre gondol.

WEIGEL: De hiszen a színész olyan embert játszik a közönségnek, aki nem azonos vele. Ez az előzmény, és miért ne lehetnénk tudatában ennek? Ami pedig Geschonneck megjegyzését illeti a „legalábbis"-ról, én pl. mint Kurázsi mama, a végén, amikor üzleteimre már az utolsó gyerekem is ráment, hogyan mondjam azt a mondatot: „Megint neki kell vágnom a kalmárkodásnak", ha engem magamat éppen az nem rázott meg, hogy az ember, akit játszom, képtelen az okulásra?

B: Végül még ehhez tartozik: ha ez másképp volna, akkor hogy mondhatnám én magának, Geschonneck, hogy a *Katzgraben* zárójelenetében a zsírosparasztot egészen eldurvítva, majdnem karikatúrának játssza, ahogy a költő óhajtja?

JAVASLATOK A SZTANYISZLAVSZKIJ-ÉRTEKEZLETHEZ

1

Sztanyiszlavszkijnak és tanítványainak legfontosabb írásait végre nyilvánosságra kell hozni.

2

Szükséges, hogy Sztanyiszlavszkij tanításait és módszereit színházi munkásságának minden fázisából megismerhessük; ámde az is szükséges, hogy kinyilvánítsuk: munkássága folyamatában mit ismert el tévesnek vagy elégtelennek, röviden, hogy mit tanított utolsó periódusában. Ez éppen az a korszak, amikor a Szovjetunióban felépítették a szocializmust.

3

Sztanyiszlavszkij munkamódszeréből azt kell átvenni, ami előmozdítja a mi rendezőink és színészeink individuális munkamódszerét, nem azt, ami hátráltathatja. Semmilyen előadásnak, amelyet kizárólag Sztanyiszlavszkij módszerét követve szerkesztenek meg, nincs a legkisebb eshetősége sem arra, hogy hasonlítson egy Sztanyiszlavszkij-bemutatóhoz, ha nincs fémjelezve olyan félreismerhetetlenül egyéni, művészi kézjeggyel, mint a Sztanyiszlavszkijé.

4

Amit mindenekelőtt és azonnal meg kellene tanulni a moszkvai Művész Színháztól, az az előadások gondos előkészítése.

GONDOLATOK A SZTANYISZLAVSZKIJ-KONFERENCIÁHOZ

A mi értekezleteinket olykor némileg szerencsétlenül szervezik meg. A régebben tartott színházi és a mostani Sztanyiszlavszkij-konferencia főreferátuma a konferenciák előtt nem állt rendelkezésre; még téziseket sem adtak ki, s így a résztvevőknek mindent rögtönözniük kellett – ami ilyen jelentős témafajtánál nagyon rossz. Mivel én különösen gyenge rögtönző vagyok, hozzászólásomat utóiratként mellékelem.

A Sztanyiszlavszkij-munkamódszernek már rövid tanulmányozása is az olyan gyakorlatok és eljárások nagy gazdagságát tárja fel, amelyek hasznosak a realista ábrázolás számára. Itt sok tanulnivaló akad, de ennek természetesen valódi tanulásnak kell lennie. Nem vagyok biztos benne, hogy Langhoff barátom, érdemes referátumában, amely – egyébként nem minden okos önkritika nélkül – megkísérelte ismertetni Sztanyiszlavszkij legfőbb elveinek egynémelyikét, Langhoff *Egmont*-rendezésének alapján, vajon nem támasztott-e bizonyos zűrzavart? Ecsetelte a goethei költészet eszmevilágát, helyesen abból indulva ki, hogy Sztanyiszlavszkij szerint a rendezés fő feladata az eszmevilág felszínre hozása: Sztanyiszlavszkij ezt, ha jól értem, „többletfeladatnak" nevezi.[34]

[34] Eszerint pl. a *Kurázsi mama* előadásán, amelyet önök közül sokan ismernek, az utolsó képben egy fizikai cselekvés megy végbe. Ahelyett, hogy Kurázsi csupán egy pietà-csoportban siratná gyermekét, kocsiponyvát hoz, hogy letakarja a halottat, pénzt ad a parasztoknak a temetési költségekre – és így tovább. A kép „többletfeladata": vakon

Langhoff fejtegetését erről az eszmevilágról nem találtam hiánytalannak. Ám amikor arról beszélt, hogy ebből a tartalomból hogyan alakul ki a szcenikai színészi ábrázolás, az volt a benyomásom, hogy némelykor közönséges idealizmusba tévedt; vagyis pusztán azt a feladatot rótta a színpadra, hogy a költő eszméit „megtestesítse." A realitás felfokozása egyes figurák idealizálásával történt. Ez, természetesen, már nem realizmus.

Langhoff Vansen alakjáról szólt, melyet pozitívnak értelmezett. Először lázadónak látta, üldözöttnek, tépett ruhákban, olyan férfinak, aki időnként kénytelen szénapadlásokon bujkálni. Most, a darab többletfeladatára gondolva, elhatározta, hogy világos, rendes holmiba öltözteti: „A nácizmus alatt az ellenállók is mindig arra törekedtek, hogy kerülve a feltűnést, rendes öltözetet viseljenek."

Ehhez annyit jegyeznék meg: a világosság szimbóluma egyáltalán nem világosít meg engem; az eredeti koncepcióban semmi esetre sincs naturalizmus, mert az üldözöttség jelei nem tartoznak a véletlen, a nem fontos, a társadalmilag jelentéktelen dolgok közé. Viszont az ellenállás harcosaira való emlékezés tetszik nekem; a realista megoldás ennek megfelelően az volna, hogy olyan ruházatot válasszunk, amely felismerhetővé tesz egynémely viszontagságot, de egyúttal megmutatja a férfi törekvését arra, hogy magát tisztán tartsa. Azt hiszem, Sztanyiszlavszkij is így döntött volna, mert ő igen differenciáltan járt el, és sohasem idealizált. Éppen mi németek, akiknél a színház eszménytelen naturalizmus és steril idealizmus között ingadozik, sokat tanulhatunk e tekintetben Sztanyiszlavszkijtól.

Talán csak hiányos ismereteim következtében, de a fizikai cse-

azzal a ténnyel szemben, hogy a háborún való nyerészkedés összes gyermekei életébe került, siet újra „nekivágni a kalmárkodásnak", vagyis a háborúnak.

lekvés kérdésében sem értek egyet maradéktalanul Langhoff-fal. Az én véleményem szerint itt nem arról van szó, hogy a régensnő az idegességét és Egmont a halálfélelmét hogyan fejezi ki (ilyen vagy olyan mozgással). Itt is sokkal mélyebbnek és *materialistább-nak* érzem Sztanyiszlavszkij eljárását. Az én felfogásom szerint nemcsak arról van szó, hogy a figurák privát benső életét vagy egyik másik tulajdonságát külső cselekvés által (a hajszolt körbejárás egyébként a halálfélelemnek egy olyan kifejezése, amelyik meggondolkoztatóan közeledik a sablonhoz) észrevétessük. Hanem, hogy az alakok emóciói a darab tőlük nem közvetlenül függő cselekményének legyenek alárendelve, vagy az váltsa ki őket.

A *Turbin család* egyik próbáján, Toporkov leírása szerint, Sztanyiszlavszkij közbelépett, amikor behoztak egy fiatal tisztet, aki megsebesült a barikádharcban és a család nekilátott, hogy fájdalmának kifejezést adjon. Sztanyiszlavszkij, aki gyűlölte, ha a színészek csak facsarták a cselekményt, hogy érzelmi kitörésükre legyen alkalmuk, és aki az ilyenfajta érzelmek iránt bizalmatlan volt, azt kívánta, hogy a sebesültnek helyet keressenek a szobában, kötszert hozzanak, és számoljanak a helyzettel, miszerint az ellenforradalmi tisztet el kell rejteni: az epizód a polgárháború epizódja volt!

A Sztanyiszlavszkij-próbák leírásainak tanulmányozását különösen termékenynek látom. Az ő koncepciói gyakran csodálatra méltóak, a kivitelezése majdnem mindig bámulatos. Azért választom azt a szót, hogy bámulatos, mert az ő színházi gondolatai, az ő „ötletei" állandóan nem várt mozzanatokat tartalmaznak. Ezt a színházi hatások iránt mutatkozó zseniális érzékének köszönheti. Mégis, mindennél jobban szereti, ahogy én látom, a dolgokat a maguk valóságában kijátszani, szemben a mi sekélyes elképzeléseinkkel; és mivel így ellentétben állnak a színházi sablonokkal, valami váratlan jelleget kapnak. Ezt nem lehet minden további nélkül utánozni, de mégis mintául szolgálnak. Sztanyiszlavszkijnál a realizmus harcos, mert forradalmi: a hamis képeket, amelyek a

valóságról forgalomban vannak (ami azt jelenti, hogy forgalomba hozták őket), szétzúzza, és igazakat állít a helyükbe.

Langhoff koncepciója Goethe *Egmont*-járól szerintem is idealistának és nem dialektikusnak látszik. Legalábbis szombati referátuma alapján, Egmont mindössze makulátlan előharcosa egy nemzeti felszabadító háborúnak. Miután, ahogy hallom, Vallentin beszélt erről, én nem részletezem tovább, noha a „többletfeladatnak" éppen ezen a pontján Sztanyiszlavszkij példáját egész különösen tiszteletben kell tartani: majdnem ez a főpont.[35]

A „többletfeladat" legszebb és legmélyebb megfogalmazása természetesen az, amennyiben jól értelmezem Sztanyiszlavszkijt, hogy a színház száraz és iskolás lesz, ha nem hozza létre a valóság teljes, élő, ellentmondásokkal teli képét. Sztanyiszlavszkij útmutatásokban és gondolatokban, gyakorlatokban és eljárásokban gazdag öröksége megkönnyíti ezt a feladatot.

Tisztázzuk, tisztítsuk meg és egészítsük ki ismereteinket a színház megújítójának, Sztanyiszlavszkijnak tanulmányozásával!

[35] A „többletfeladat" elmélete egyébként abban is segít, hogy az *átélés* dialektikus problémáját tisztázzuk. Mennyiben és miért különbözöm én – már mint színdarabíró is – Sztanyiszlavszkijtól, pontosabb vizsgálatokat kíván.

AMI SZTANYISZLAVSZKIJ SZÍNHÁZÁTÓL TÖBBEK KÖZÖTT MEGTANULHATÓ

1. Az érzék egy színdarab költészetéhez

Még a naturalista daraboknak is, amelyeket Sztanyiszlavszkij színháza a korízlésnek megfelelően kénytelen volt előadni, költői vonásokat adott a rendezés; a rendezés soha nem süllyedt a sekélyes riport színvonalára. Nálunk, Németországban, gyakran még a klasszikus darabok is elvesztik minden fényüket!

2. A társadalom iránti felelősségérzés

Sztanyiszlavszkij a színészeket a színjátszás társadalmi jelentőségére tanította. Számára a művészet nem volt öncél, de tudta, hogy a színházban semmilyen célt nem lehet elérni mással, mint művészettel.

3. A sztárok összjátéka

Sztanyiszlavszkij színházában csak sztárok voltak – nagyok és kicsik. Megmutatta, hogy az egyesek játéka csak összjátékkal érhet el teljes hatást.

4. A koncepció és a részletek fontossága

A moszkvai Művész Színház minden darabnak gondolatokban gazdag koncepciót és a kidolgozott részletek teljességét adta. Az egyik nincs a másik nélkül.

5. A valóság vállalása

Sztanyiszlavszkij azt tanította, hogy a színésznek önmagát és az embereket, akiket ábrázolni akar, a legpontosabban kell ismernie, és hogy az egyik a másikból következik. Semmi, amit a színész nem a megfigyelésből merít, vagy amit a megfigyelés nem igazol, nem érdemes rá, hogy a közönség megfigyelje.

6. A természetesség és a stílus összhangja

Sztanyiszlavszkij színházában a szép természetesség párosult jelentős tartalommal. Mint realista soha nem riadt vissza a csúnya ábrázolásától, de formát adott neki.

7. A valóságnak mint olyannak bemutatása, ami teli van ellentmondásokkal

Sztanyiszlavszkij felfogta a társadalmi élet bonyolultságát és differenciáltságát, és értett hozzá, hogy bemutassa anélkül, hogy beleveszett volna. Minden rendezése gondolatokat ébresztett.

8. Az ember fontossága

Sztanyiszlavszkij meggyőződéses humanista volt, és mint ilyen, a színháznak a szocializmushoz mutatott utat.

9. A művészet továbbfejlesztésének jelentősége

A moszkvai Művész Színház sohasem pihent a babérain. Sztanyiszlavszkij minden bemutatóhoz új művészi eszközöket dolgozott ki. Az ő színházából kerültek ki olyan jelentős művészek, mint Vahtangov, és ezek a művészek mesterük művészetét teljesen szabadon fejlesztették tovább.

SZTANYISZLAVSZKIJ-KONFERENCIA

Ezekben a napokban egy Sztanyiszlavszkij-konferencia zajlott le, amelyet a Művészi Bizottság hívott össze. Egyes színészek, dramaturgok és rendezők részt vettek munkájában; B. is odament, és Weigel beszélt a Sztanyiszlavszkij-színház és a Berliner Ensemble bizonyos közös módszereiről. Egyébként a különbözőségekre is utalt.

B: Színpadaink sokat tanulhatnak Sztanyiszlavszkijtól. Anélkül hogy tanításainak más, talán legalább ilyen fontos részleteit mellőzni akarnám, mindjárt előadhatok néhányat, amelyet tanulmányozni kell. Például rendezéseinek differenciáltságát, a megszámlálhatatlan finom árnyalatot, az emberek és a helyzetek ellentmondásos voltának felfogását, a művészi természetességet, a szüntelen harcot a sablonok ellen (amelyek a mi színházainkban a lapos idealizálással együtt kísértenek). Például törekvéseit, hogy a színész fantáziáját ösztönözze és konkréttá tegye. Gyakorlatait, melyek által a megfigyelő- és a felfogóképesség kifejleszthető. Tanácsait, hogyan szabaduljon a színész magánéletének zavaró befolyásaitól, hogy teljesen a szerepének szentelhesse magát, tanácsait, hogy a színész miként azonosulhat a költői mű alakjával.

P: Azt akarja tehát, hogy az ember ezt is megtanulja?

B: Ezt is, de nem csak ezt! A fizikai cselekvések elméletében ugyancsak sok a tudnivaló, ha jól értelmezem, tehát, hogy az érzelmeknek, a kitöréseknek, a lelki megnyilatkozásoknak a cselekményből adódó történések következményének kell lenniük, és nem szabad azokkal ellentétbe kerülniök.

P: A mi színházi embereink fizikai cselekvéseken olyan mozgásokat értenek, játékokat a színpadi kellékekkel, amelyek lelkiállapotokat megjelenítenek.

B: Csalódást okozna nekem, ha Sztanyiszlavszkij erre gondolt volna, de még V-effektusokat is alkalmaz, ha talán nem is tudatosan.

P: ?

B: Egy különös technika, amit ő „cachée”-nek nevez, és arra használ, hogy bizonyos mozdulatokat részleges takarással tegyen érdekessé (a *Két árvá*-ban): elidegenítő technika; és amikor egy tömeg örömét úgy érzékelteti, hogy egy nagyon öreg asszonnyal kis táncocskát járat, elidegenítő hatással él, az elidegenítés szokásos értelmében. Persze, azt mondhatjuk, hogy ez a kiváló színházi ember a hatásoknak jóval nagyobb tárházát teremtette meg, semhogy ez valamit jelentsen, de miért ne kutassunk ebben a hatalmas raktárban minden lehetséges technika után? Némelyik közülük, mivel az egyetemes világszínház tárházából való, a mi szándékainkat és feladatainkat is szolgálhatja.

A KIS ORGANON
ÉS SZTANYISZLAVSZKIJ MÓDSZERE

P: A Sztanyiszlavszkij-konferencián Weigel megemlítette, hogy bizonyos hasonlóságok vannak ama követelmények között, amelyeket Sztanyiszlavszkij és ön támaszt a színészekkel szemben. Miben látja a különbségeket?

B: A különbségek a színész realista emberábrázolásának meglehetősen magas szintjén kezdődnek. Az a kérdés, hogy miként működjön a színész öntudata játék közben, mit foglaljon magába, mi játszódjék le benne. Ahogy látom, Sztanyiszlavszkij egész sorát adja azoknak az eljárásoknak, amelyek segítségével a színész kikapcsolhatja saját öntudatát, és behelyettesítheti az általa ábrázolt emberével. Legalábbis így értelmezik a módszert azok, aki a *Kis Organon*-t támadják. A *Kis Organon* tudniillik olyan ábrázolásmódot ír le, amelyben nem kerül sor a szerepben való teljes feloldódásra, és meg is magyarázza, hogy miért ne is kerüljön.

P: Az ön véleménye szerint, Sztanyiszlavszkijt jól értelmezik?

B: Őszintén szólva, ezt nem tudom igazán megítélni. Sztanyiszlavszkijnak kevés műve került nyilvánosságra, és tanításai, színházi munkájának négy évtizede alatt valószínűleg jelentős változásokon mentek át, mint ahogy az a néhány könyv mutatja, amelyet nálunk tanítványai publikáltak. Legalábbis elméletének egy fontos alkotóeleme, az ugyanis, amit ő „többletfeladatnak" nevez, arra enged következtetni, hogy ő is tudatában volt a *Kis Organon*-ban tárgyalt problémának. A színész, ugyebár, a színpadon tényleg színész és színdarabfigura egyszerre, és ennek az ellentmondásnak szükségképpen jelentkeznie kell a tudatában; tulajdonképpen ő teszi élővé az alakot. Ezt minden dialektikus megérti. Sztanyiszlavszkij többletfeladatát teljesítve, a színész Sztanyiszlavszkijnál is éppily ténylegesen képviseli a társadalmat színpadi alakjával szemben.

P: De akkor hogyan kerülhetett sor a módszer olyan szimplifikálására, hogy úgy állítják be, mintha Sztanyiszlavszkij hinne a színpadon végbemenő misztikus átváltozásban?

B: Hogyan kerülhetett sor a *Kis Organon* olyan szimplifikálására, hogy azt állítják, lombikban tenyésztett, vértelen teremtményeket, sematikus agyszüleményeket kényszerít a színpadra? Holott mindenki megbizonyosodhat róla, hogy Puntila úr és Kurázsi mama a Berliner Ensemble színpadán vérbő, élettől duzzadó emberek. Sztanyiszlavszkijnál valószínűleg azért keletkezett a hamis benyomás, mert ő olyan színművészetet talált, amelyik nagy magasságokból a sablonok gyártásáig süllyedt le, különösen a közepes színészeknél. Ezért mindent hangsúlyozni kellett, ami teljesebb, ellentmondásosabb, reálisabb emberek megformálását segíthette elő.

P: És hogy állunk a *Kis Organon*-nal?

B: Megkísérli, hogy az emberek színpadi ábrázolásába pártosságot vigyen. De természetesen emberek, teljes, ellentmondásos, reális emberek ábrázolásába.

P: Eszerint jelentéktelennek tartja a különbséget?

B: Semmi esetre sem. Eddigi megállapításaim csupán arra szorítkoznak, hogy megakadályozzák a probléma vulgarizálását, és felhívják rá a figyelmet, hogy a realista ábrázolás mennyire magas szintjén jelentkeznek ezek a különbségek. Az ellentmondásokkal teli karakter kialakítása, a *Kis Organon*-ban, a szerep meglehetősen újszerű megközelítését követeli meg a színésztől. A fizikai cselekvések, hogy Sztanyiszlavszkij kifejezését használjam, már nemcsak a szerep realisztikus felépítésére szolgálnak; a cselekmény formá-

jában ugyanis a szerep fő tájékozódási pontjává válnak. Ezt alaposan végig kell gondolni majd, ebben az esetben igen döntő lépésről van szó. Természetesen aligha vihető keresztül ennek felülvizsgálása, még csak hozzákezdeni sem lehet, ha az ember egyszerűen feltételezi, hogy a dolog egyedül és kizárólagosan a telivér és a vértelen színház közötti választáson fordul meg. Erre senki se gondol, aki társadalmi színházat akar.

SZTANYISZLAVSZKIJ ÉS BRECHT

P: Legutóbb említést tett munkamódszerének a Sztanyiszlavszkijéval egyező vonásairól. És hogy állunk azokkal a vonásokkal, amelyek nem egyeznek?

B: Viszonylag könnyebb megnevezni az egyezőket, mint a nem egyezőket, mivel tulajdonképpen mindkét szisztéma – a továbbiakban nevezzük így mindkét munkamódszert, hogy mindkettőben megragadjuk az egyes elemek belső összefüggését – különböző kiindulópontokra és különböző kérdésekre vonatkozik. Nem lehet oly könnyen „egybevágóvá tenni" őket, mint a sokszögeket, hogy látható legyen, miben hajlanak el egymástól.

P: Az ön szisztémája nem érinti a színész munkamódszerét?

B: Nem elsősorban, nem ez a kiindulópontom, Sztanyiszlavszkij főként színészeket inszcenál, én főként darabírókat.

P: De hiszen Sztanyiszlavszkij is alárendeli a színészt a darabírónak.

B: Így van. De ő a színészből indul ki. Az ő számára dolgoz ki tanulmányokat és gyakorlatokat, őt segíti hozzá valódi emberek alakításához. Másrészt tőlem is hallhatja, hogy minden a színészen múlik, de én mégis teljesen a darabból indulok ki, annak szükségleteiből és kívánalmaiból.

P: A színháznak tehát két különböző szisztémája van, különböző, egymást átfedő feladatkörökkel.

B: Igen.

P: Az ön véleménye szerint kiegészíthetnék egymást ezek a szisztémák?

B: Azt gondolom, igen, de ezt óvatosan mondom, amíg a Sztanyiszlavszkij-szisztémát nem ismerjük jobban. Az ő szisztémája, véleményem szerint, feltétlenül kiegészítésre szorul egy másik által, amely az én szisztémám feladatkörét szolgálja. Elméletileg lehetséges, hogy magából a Sztanyiszlavszkijéból is kifejleszthető ilyen. Természetesen nem tudom, hogy ami kifejlődne, az megegyezne-e az enyémmel.

P: Arról talán inkább tudna felvilágosítást adni, hogy az ön munkamódszeréhez hozzáad-e valamit a színész számára a Sztanyiszlavszkijé?

B: Azt hiszem.

P: De talán még másvalamire is szüksége van, amit nem vehet át közvetlenül a Sztanyiszlavszkij-szisztémából?

B: Valószínűleg.

P: Vizsgáljuk meg ezt a kérdést: *azonosulás* vagy *igazolás.*

B: A darabíró szemszögéből ez dialektikus ellentmondás. Mint darabírónak szükségem van a színész teljes azonosulóképességére és maradéktalan átalakulására, amivel valóban Sztanyiszlavszkij foglalkozott először szisztematikusan, de legalább úgy, sőt, mindenekelőtt szükségem van a színésznek attól a figurától való távolságára, akit mint a társadalom (a haladó rész) képviselőjének kell kidolgoznia.

P: Hogyan jelentkezik ez a két szisztémában?

B: Sztanyiszlavszkijnál a többletfeladatban, ha jól értem őt, nálam az átélési aktus...

P: ...aminek Sztanyiszlavszkij az előidézését tanítja...

B: ...egy másik próbafázisban jelenik meg.

P: Az ön szisztémáját, a Sztanyiszlavszkijéból kiindulva, tehát úgy értelmezhetjük, mint a többletfeladat szisztémáját?

B: Igen, valószínűleg.

DIALEKTIKA A SZÍNHÁZBAN

(1951–1956)

A KATZGRABEN-JEGYZETEKBŐL

POLITIKA A SZÍNHÁZBAN

Nem elegendő a színháztól csak ismereteket, a valóság tanulságos tükörképeit kívánni. A mi színházunknak fel kell ébresztenie a megismeréshez való *kedvet*, meg kell szerveznie, hogy az emberek a valóság megváltoztatásában *szórakozást* találjanak. A mi közönségünknek nem elég látnia a leláncolt Prométheusz megszabadítását, hanem vágyat kell kelteni benne, hogy ő akarja megszabadítani. A mi színházunknak a feltalálók és felfedezők minden örömét és gyönyörűségét, a felszabadító diadalérzését kell tanítania.

BE: Általános vélemény, hogy a nézőnek annyira kell azonosulnia egy színpadi figurával, hogy az életben hozzó hasonlóan kívánjon cselekedni.

B: A puszta azonosulás létrehozhatja a vágyat arra, hogy az ember a hőshöz hasonlóan cselekedjék, de a képességet rá aligha. Ahhoz, hogy az érzelem megbízható legyen, nemcsak impulzív, hanem értelemszerű azonosulásra is szükség van. Ahhoz, hogy egy helyes magatartást utánozni tudjanak, olyannyira meg kell azt érteniük, hogy alapelvét olyan helyzetekben is képesek legyenek alkalmazni, amelyek nem egyeznek meg teljesen az előadottakkal. A színház feladata úgy bemutatni a hőst, hogy tudatos, nem pedig vak utánzásra ösztönözzön.

BE: Nem nagyon nehéz ez?

B: De nagyon nehéz. Nem könnyű hősöket csinálni.

P: Mi az oka annak, hogy az ember gyakran olvas ismertetéseket az ön színházáról – többnyire elutasítókat –, amelyekből senki nem alkothat véleményt arról, milyen is valójában.

B: Ez az én hibám. Ezek az ismertetések és sok megítélés nem a színháznak szól, amit csinálok, hanem annak a színháznak, amely kritikusaimban az értekezéseim nyomán alakult ki. Nem tudok lemondani róla, hogy a nézőket és az olvasókat beleavassam technikámba és szándékaimba, s ez megbosszulja magát. Vétkezem, legalábbis elméletben, az örökérvényű igazság ellen, amely egyébként egyik kedvenc közmondásom, hogy a pudding értéke evés közben derül ki. Az én színházam – és önmagában ezt aligha lehet tőlem rossz néven venni – filozófus színház, a fogalom naiv értelmében: vagyis érdeklődés az emberek magatartása és gondolkodása iránt. Elméleteim egyáltalán sokkal naivabbak, mint gondolják, és mint az én kifejezésmódom feltételezni engedi. Mentségemül talán csak Albert Einsteinre hivatkozhatom, aki Infeldnek, a fizikusnak elmesélte, hogy ő tulajdonképpen kisfiú kora óta csak egy olyan emberen gondolkodott, aki fut a fénysugár után, meg egy olyanon, aki zuhanó liftbe van bezárva. És nézzék csak, micsoda bonyodalmakra vezetett ez! Én a színházra azt a mondást akartam alkalmazni, mely szerint nemcsak a világ értelmezésére van szükség, hanem a megváltoztatására is. A változtatások, amelyek ebből a szándékból születtek, s ezt a szándékot magam is csak lassan ismertem föl, akár kicsik voltak, akár

nagyok, mindig csak a színházi játékon belüli változtatások voltak, ami azt jelenti, hogy „természetesen" régi szabályok roppant tömege maradt változatlan. A „természetesen" szócskában van az én hibám. Szinte soha nem beszéltem ezekről a változatlanul maradt szabályokról, és intelmeim, magyarázataim sok olvasója feltételezte, hogy azokat is el akarom vetni. Néznék úgy a kritikusok a színházamat, ahogy a közönség, anélkül hogy elsősorban az elméleteimnek tulajdonítanának fontosságot, akkor nyilván egyszerűen színházat látnának, színházat, mint remélem, fantáziával, humorral és lélekkel, s csak a hatás elemzésénél tűnne fel nekik egy és más új, amire aztán elméleti fejtegetéseimben magyarázatot találnának. Azt hiszem, a kalamajka ott kezdődött, hogy darabjaimat jól kellett színre vinni ahhoz, hogy hassanak, és ezért kénytelen voltam egy nem-arisztotelészi dráma érdekében – ó fájdalom! – egy epikus színházat – ó nyomorúság! – felvázolni.

PARASZTKÖZÖNSÉG

B: A parasztok, akik itt voltak az előadáson, és akikkel beszélgettünk, természetesen nem olyan parasztok, mint amilyenek öt évvel ezelőtt voltak. Aktivisták a maguk területén, és azt, hogy keveset voltak színházban, csupán abból lehet észrevenni, hogy nem úgy jönnek a színházba, mint a gőzfürdőbe, vagyis nem egy merőben meghatározott élvezetért. A legrosszabbak a rutinnézők, akik azt akarják, hogy meghassák, megrázzák őket, hogy feszültséget teremtsenek bennük stb. – hogy mivel, az nem is olyan fontos nekik –, és ragaszkodnak hozzá, hogy ez a megszokott módon történjék. Ennél már jobb a színháznak, ha a néző összehasonlítási alap hiányában észre sem veszi bizonyos teljesítmények különösségét. (Egyébként a parasztok nagyon is jól felismerték az előadáson, hogy Weigel nagy színésznő – egy egészen kicsi szerepben!). Ők nem azt mondták: „A színésznő elragadó", vagy „értékes volt"! Ők azt mondták: „A kulákasszony príma volt." Ők nem a színházat ismerték, hanem a kulákokat, és ezért azonnal megértették a színházat. És most azokról, akik a színházat ismerik. Ezek megtanulták, hogy befogadjanak bizonyos színpadi hatásokat, összehasonlításokat tesznek bizonyos szerzett tapasztalatok alapján, és talán néhány szabályt is ismernek, hogyan lehet meghatározott hangulatokat előidézni. A mi színházaink és a mi színdarabíróink bizonyos tekintetben nehéz helyzetben vannak velük szemben. A színház és a darabíró kifejezi magát, a közönség benyomásokat nyer. Ez egyszerűnek hangzik, de nem az. A szín-

ház és a darabíró csak olyan benyomásokat közvetíthet, amilyeneket a közönség befogadóképessége megenged. Az a mindennapi elképzelés, hogy a művészet mindenkire minden időben hatni tud (vagy hatni kell tudnia), nem igaz. Például nem tudja egyesíteni az osztályokat, legalábbis nem mindegyiknek egyformán előnyére (más példák: egy Bach-fúga nem tesz egyformán mély benyomást minden hallgatóra, vagy pedig nem egyazon módon; valaki, aki éppen rossz hírt kapott, nem tud oly könnyen örülni egy Rembrandt-rézkarcnak, mint más). A mi időnk darabjainak és előadásainak még egy új feladatuk van, olyan feladat, amely a múlt darabjaiból és előadásaiból hiányozhat, anélkül hogy a művészi élményen sérelem esnék. Ez az új feladat az emberi együttélésnek olyan bemutatása, hogy az megváltoztatható, megváltoztatható egészen meghatározott módon. Ez a feladat eleinte esetleg megváltoztathatja a művészi élményt. A klasszikus daraboknak tanulságokban gazdag tartalmuk van. Másfél évszázados színre hozataluk közben tanítóerejük a színházban valamit gyöngült, részben, mert tanításaik egyre ismertebbek, részben, mert meghamisították őket. A mai közönség ismét nagyobb helyet biztosíthat, és kell is, hogy biztosítson annak a művészi élménynek, amelyet a mai darabok és előadások tanításai adnak. Az újból, vagyis szokatlanból, ami most már visszatükröződik, valami új, vagyis szokatlan hatol be a művészi élménybe. Meg kell lennie a készségnek ennek az újnak, tehát szokatlannak a befogadására. Az új, a most születő daraboktól nem várhatjuk el ugyanazt a művészi élményt, amit a régieknél megszoktunk. Nem mintha el kellene fogadnunk őket úgy, ahogy éppen sikerülnek. Jogunk van hozzá, hogy a régi darabokhoz mérjük őket, szükségtelen, hogy engedjük bebeszélni magunknak, hogy ismert és általunk kívánt hatásokról le kell mondanunk. De nem szabad egy bizonyos F-sémát sem felállítanunk. Bírálnunk kell az új műveket, saját feladataik alapján, a régi, változatlanul megmaradt és az újak alapján egyaránt.

EPIKUS SZÍNHÁZ

B: Mellékesen, nem volt teljesen helyes, amit utoljára mondtam, amikor azt állítottam, az általunk produkált színház alig valamennyire hökkenti meg a közönséget. Az az igazság, hogy a mi hibáink legalábbis másfélék, mint a többi színház hibái. Ha azok színészei túl sok hamis temperamentummal élnek, a mieink viszont gyakran túl kevés valódival. Hogy a mesterkélt hevületet elkerüljük, hagyjuk, hogy a természetes melegség is hiányt szenvedjen. Arra nem törekszünk, hogy osztozzunk az általunk ábrázolt figurák érzelmeiben, mindamellett ezeket az érzelmeket teljesen és vibrálóan kell ábrázolni, nem hidegségre van szükség velük szemben, hanem egy ugyancsak erős érzelemre, például: figuránk kétségbeesésével szemben a mi valódi dühünkre, vagy figuránk dühével szemben a mi valódi kétségbeesésünkre – mindig a körülményeknek megfelelően. Ha más színházak színészei túljátsszák is figuráik kitöréseit és hangulatait, nekünk nem szabad aluljátszani. Ahogy a cselekményt sem szabad túljátszani, ha ők aluljátszanák is.

1953

[HOGYAN KELL MOLIÈRE-T JÁTSZANI?]

Hogyan kell Molière-t játszani, és hogyan a *Don Juan*-t? Azt hiszem, a helyes válasz a következő: a szöveg lehető pontos vizsgálata alapján, figyelembe véve Molière korának dokumentumait és az ő véleményét erről a korról. Ez azt jelenti, hogy nem szabad őt kiforgatni, meghamisítani, ravaszul értelmezni: nem szabad későbbi szempontokat az övé fölé helyezni – és így tovább. A marxista vizsgálati módszer, amelynek hívei vagyunk, nagy műveknek nem a gyengéit, hanem az erősségét hozza felszínre. Ez a vizsgálódási mód felszámolja azokat a restaurálásokat, hamisításokat és elferdítéseket, amelyek a hanyatló korszakokban megnyomorították őket, vagy a rosszabb ízlés elfogadása, vagy (tudatosan vagy öntudatlanul) az uralkodó osztály kísérletei következtében, hogy magát mesterművek öntetszelgő és önkényes „interpretálásával" szórakoztassa.

1953

A MEGFÉLEMLÍTŐ KLASSZICITÁS

Klasszikus műveink élő színre hozatalát sok minden nehezíti. Ezek közül legrosszabb a rutinemberek gondolkodásbeli és érzelmi lustasága. Van az előadásnak egy tradíciója, amelyet gondolkodás nélkül a kulturális örökséghez számítanak, holott a műnek, a tulajdonképpeni örökségnek csak árt; ez valójában a klasszikus művek megkárosításának hagyománya. Az elhanyagolás következtében, mondhatnánk, egyre több por lepi be a régi, nagy képeket, és a másolók szorgalmasabban, vagy kevésbé szorgalmasan ezeket a porrétegeket is lemásolják. Közben odavész a klasszikus művek eredeti frissesége, mindaz, ami egykor meglepő, új, produktív volt bennük, s ami ezeknek a műveknek egyik fő ismertetőjegye. A hagyományos előadásmód egyaránt szolgálja a rendezők és a színészek, valamint a közönség kényelemszeretetét. A nagy művek szenvedélyességét a színpadi temperamentum helyettesíti, és a közönségre gyakorolt nevelőhatás, szemben a klasszikusok harcos szellemével, jóval langyosabb, mesterkéltebb és kevésbé hathatós. Így aztán természetesen egy idő múlva szörnyű unalom áll elő, mely ugyancsak idegen a klasszikusoktól. Ennek ellensúlyozására tehetséges rendezők és színészek gyakran arra törekszenek, hogy eddig nem látott szenzációs hatásokat agyaljanak ki, amelyek azonban merőben formálisak, hiszen ráerőltetik őket a műre, rátukmálják tartalmára és tendenciájára, s ez még súlyosabb károsodást okoz, mint a hagyománytól megkötött előadás; ez esetben ugyanis a klasszikus mű tartalmát és tendenciáját nem-

csak elhomályosítják és ellaposítják, hanem egyenesen meghamisítják. A klasszikus művek formális „megújítása" válasz a hagyományos kötöttségekre, és hamis válasz. Olyasmi ez, mintha a rosszul konzervált húst csupán erős fűszerekkel és szószokkal akarnák ismét élvezhetővé tenni.

Ha nekifogunk, hogy egy klasszikus művet színpadra vigyünk, mindezt tudnunk kell. Újonnan kell szemügyre vennünk a művet, nem követhetjük azokat a megromlott, a szokásoktól diktált módszereket, amelyeket a lezüllött burzsoázia színházaiban látunk. És nem szabad formális, külsőséges, a műtől idegen „újításra" törekednünk. Ki kell hoznunk a mű eredeti eszmetartalmát, ennek megfelelően meg kell ragadnunk nemzeti s egyben nemzetközi jelentőségét, és e cél érdekében tanulmányoznunk kell a mű keletkezésének történelmi körülményeit, a klasszikus szerző állásfoglalását és különös sajátosságát. Az ilyen tanulmánynak megvannak a nehézségei, melyekről már sokat beszéltek, és még sokat fognak beszélni. Pillanatnyilag ezt nem kívánom részletezni, mivel még egy nehézségről akarok szólni, melyet a klasszicitástól való félelemnek nevezek.

E félelem a mű klasszicitásának hamis, külsőséges felfogásából ered. A klasszikus darabok nagyságát emberi nagyságuk adja, nem pedig valami külsőséges nagyság, idézőjelben. Az előadások hagyománya hosszú időn át – az udvari színházak „ápolásában", a hanyatló és lezüllő polgárság színházaiban – egyre inkább eltávolodott ettől az emberi nagyságtól, s a formalisták kísérletei még csak elősegítették ezt. A polgári humanisták igazi pátosza helyébe a Hohenzollernek hamis pátosza lépett, az eszmék helyébe az idealizálás, a szárnyaló lendület helyébe a hatásvadászat, az ünnepélyesség helyébe a kenetteljesség és így tovább és így tovább. Hamis nagyság állt elő, mely tátongott az ürességtől. Goethe csodálatos humora, *Urfaust*-jában, nem illett a méltóságteljes olümpuszi lépdeléshez, amit a klasszikusoknak tulajdonítanak.

Mintha a humor és az igazi méltóság ellentétben állnának! A pompásan szőtt cselekmények csak arra voltak jók, hogy hatásos deklamálásra adjanak alkalmat, vagyis teljesen elhanyagolták őket. A meghamisítás és kiüresítés odáig ment – ismét az *Urfaust* példáját említve –, hogy a műnek egy olyan fontos eseményét, mint amilyen a nagy humanista szövetsége az ördöggel, noha a Margit-tragédiában roppant jelentősége van – e nélkül a szövetség nélkül másképp történnék a dolog, vagy egyáltalán nem történnék meg –, egyszerűen „elsikkasztották", mivel a jelek szerint úgy vélték, hogy hős klasszikus műben csak hősieset cselekedhet. Természetesen a *Faust* és az *Urfaust* is csak úgy ábrázolható, hogy szem előtt tartjuk a második rész végét, a megigazult, megváltozott Faustot, azt a Faustot, aki legyőzi az ördögöt, és a terméketlen, ördögcsinálta életélvezésből átpártol az alkotó emberi tevékenységhez; de hol marad ez a nagy változás, ha a kezdeti fokozatokat átugorják? Ha engedjük megfélemlíteni magunkat a klasszicitás hamis, felületes, dekadens, nyárspolgári felfogásától, sohasem jutunk el a nagy művek élő, emberi ábrázolásáig. Az igazi tisztelet, amely ezeket a műveket megilleti, azt követeli, hogy leleplezzük az álszent, színlelt, hamis tiszteletet.

1954

1. Relatív sietség

Osztrovszkij *Nevelt lány* című darabjában lezajlik egy délutáni teázás, amelynek során a „jótékony" földbirtokosnő meglehetősen foghegyről mond ítéletet nevelt lánya életéről. Kézenfekvő lett volna magát a teázást jelentéktelen mozzanatként kezelni, de mi egy néma ceremónia mellett döntöttünk, amely kiemelte a teázás fontosságát. A cselédségnek végtelenül lassan, de gondosan kellett elkészítenie a teát, behoznia a szamovárt, megteríteni az asztalt – és így tovább. A legöregebb szolga felügyelt rá, hogy a cselédlányok hogyan terítenek, a rendezés előírta neki, hogy bizonyos idő múlva széles, egyébként nem gyors karmozdulatot tegyen a lányok siettetésére. Ez ellenőrzést és fensőbbséget fejezett ki. A sietség relatív. Nehezen tudtuk keresztülvinni, hogy egy elkésett szolga egy tál teasüteménnyel „lassan rontson be," mely mozzanat az előbbi problémához tartozik.

1955

2. Egy kerülő út

A Kaukázusi Krétakör

P: X.-ben ki akarják hagyni a *Bujdosás az északi hegyvidéken* című részt. A darab hosszú, és ez az egész rész, hangsúlyozzák, végül is kerülő út csupán. Látható, hogy a szolgáló szabadulni akar a gyerektől, miután kihozta a veszélyeztetett övezetből, de aztán mégis magánál tartja, s ez a dolog lényege.

B: Az új darabokban alaposan meg kéne vizsgálni a kerülő utakat, mielőtt rövidebb utat használna az ember. Hátha ez hat hosszabbnak. A *Koldusoperá*-ból egyes színházak Macheath két elfogatása közül az egyiket kihagyták, mivel mindkettőre azért kerülhetett sor, mert ő kétszer is a bordélyházba ment menekülés helyett. Így azt fejezték ki, hogy Mac csapdába esett, mert a bordélyba ment, és nem azt, hogy túl gyakran ment a bordélyba, mert könnyelmű volt. Egyszóval: a rövidség kedvéért unalmassá váltak.

P: Azzal érvelnek, hogy a későbbi perben csökken a szolgáló joga a gyerekre, ha gyengítik iránta való ragaszkodását.

B: Először is, a perben nem a szolgáló jogáról van szó a gyerekre, hanem a gyerek jogáról a jobb anyára, és hogy a szolgáló alkalmas az anyaságra, megbízhatósága és használhatósága épp azzal bizonyosodik be, hogy ésszerűen tétovázik, mielőtt a gyereket magához venné.

R: Én is szépnek tartom a tétovázást. A jóságnak határai vannak és mértéke. Egy ember meghatározott adag jóságra képes, nem többre, nem kevesebbre, azonkívül ez még a mindenkori helyzetnek is függvénye. Kimerülhet, újra feltöltődhet, és így tovább.

W: Ez realista felfogás.

B: Nekem ez túl mechanikus. Rideg. Miért nem a következőképpen nézzük? Rossz időkben az emberség veszélyes az emberségesek számára. Gruse szolgálóban a gyerek iránti részvét ellent-

mondásba kerül a saját érdekével. Mind a két érdeket fel kell ismernie, és meg kell próbálnia, hogy mindkettőnek eleget tegyen. Ez a felfogás, gondolom, gazdagabb és elevenebb ábrázoláshoz vezet a Gruse-szerepben. Mert igaz.

1955

3. A dialektika értékesítésének egy másik esete

Amikor a *Carrar asszony fegyverei* című kis darabot, amelyet Synge egyfelvonásosa alapján írt B., egy fiatal rendező próbálta az Ensemble-lal, Weigel alakította Carrar asszonyt; az emigrációban, évekkel előbb, már B. rendezésében is játszotta ezt a szerepet. Jelentenünk kellett B.-nek, hogy a befejezés, mikor a halászasszony kiadja az elásott puskákat fivérének és kisebbik fiának, s velük megy a frontra, nem hat hitelesnek. Weigel se tudta megmondani, mi hiányzik. Miután B. eljött a próbára, Weigel mesterien játszotta a fokozódó lelki kimerülést, amit a megjuhászodó, az erőszak miatt megkeseredett asszonyból a falu lakóinak újabb és újabb látogatásai, új és új érvei kiváltottak, mesterien játszotta meg az összeomlást, amikor békés halászatra indult fiának holttestét behozták. Ennek ellenére B. is megállapította, hogy átváltozása nem eléggé hihető. B. mellett álltunk, és kicseréltük nézeteinket. „Meg lehetne őt érteni – mondta valaki –, ha csak a szomszédok és a fivére agitációja hatna rá, a fia halála túl sok." „Túlbecsülitek az agitációt" – mondta B. a fejét rázva. „Ha csak a fia halála volna" – mondta egy másik. „Akkor egyszerűen összeomlana" – mondta B. „Érthetetlen – mondta végül maga Weigel. – Egyik csapást kapja a másik után, és az ember mégsem hisz a csapások hatásában. „Mondd ezt még egyszer" – kérte B. „Az egymásutánban minden felpuhul" – mondta P. Megtaláltuk a hibát. Weigel hagyta, hogy

Carrar asszony erkölcsileg minden csapásnak engedjen, és a leghevesebbtől összetörjön. Ehelyett azt kellett játszania, hogy keményedik meg egyre inkább Carrar asszony minden csapás után, amely megrázza, és az utolsótól hirtelen összeomlik. „Tényleg így játszottam Koppenhágában – mondta Weigel csodálkozva –, és akkor jól ment." „Érdekes – mondta B., mikor aztán a próba igazolta feltevésünket –, hogy újra és újra erőfeszítésbe kerül a dialektika törvényeinek figyelembevétele."

4. Levél az ifjú Hörder alakítójához a Téli csatában

Az esti jelentések és saját nyilatkozatai szerint még mindig jókora nehézségei vannak az ifjú Hörder alakításával. Panaszkodik, hogy egyes estéken nem találja el a megfelelő hangot, mégpedig mindig egy meghatározott jelenetben, amitől aztán minden további már magától félrecsúszik.

Attól a kifejezéstől, hogy: „a megfelelő hangot eltalálni", alkalomadtán már óvtuk Önt, mert ez olyan játékmódra utal, amely a mi megítélésünk szerint nem helyes. Ön „megfelelő hangon" nem „természetes hanglejtést" ért. „A megfelelő hang eltalálásán a jelek szerint olyasféle folyamatot ért, amilyen a vásári céllövöldékben szokásos, ahol egy egész zenei gépezet mozgásba jön, ha a céltáblán egy fekete pontot eltalálnak. A vásárral való összehasonlítás nem lebecsülés akar lenni, nem valami méltatlan dolgot, hanem valami hamisat akar „eltalálni".

Az történt, hogy egyrészt nem eléggé fixálta a szerepét, minek következtében a hang elcsúszhat, másrészt túlzottan rögzítette, minek következtében egyetlen hangtól az összes többi elmozdíthatatlanul függ. Meggondolandó itt a „fixálás" szó is. Rendszerint másképp szoktuk használni, arra a fixálásra gondolva, amellyel a rajzok letörölhetetlenné válnak.

Valójában nem hangokat kellene rögzítenie, hanem az ábrázolandó figura magatartását, függetlenül a hangoktól, bár alkalmasint azokkal összekapcsolva. És a legfontosabb az ön magatartása ezzel a figurával szemben, mert ez meghatározza a figura magatartását.

Hogy is állunk ezzel?

Az ön nehézségei a nagymonológ jelenetével kezdődnek. Hörder barátjában és bajtársában, Nohlban, immár olyannyira eluralkodnak a kételyek a téli csatával szemben, hogy cselekvésre kényszerítik őt, a dezertálásra. Nohl, monológjaiban, eljut a döntés adta nyugalomig. Hörder, aki szenvedélyesen elutasítja a kételkedést, amelynek barátja, hite szerint, „áldozatul esett", rendkívül izgatottá válik ettől, és most jön a nehézség. A számára természetes náci álláspont erőszakos hangoztatása olyan megrázkódtatást okoz a fiatalembernek (vagy olyan megrázkódtatásra vall), hogy valami beteges vonás tör elő belőle. Ennek a beteges vonásnak az ábrázolása, amit az vált ki, hogy a náciktól megdolgozott fiatalember, Nohl kétségeinek rohama alatt, a kételkedés régiójában túl sok erőszakot kénytelen bevetni, elsőrangúan sikerül Önnek. Ez csak náci oldalról nézve beteges, és fényt vet a nácizmus mélyebb betegségére, melyből az ifjú Hörder új egészségre vergődik majd. Kevésbé sikerül Önnek a jelenet olyan estéken, amikor „túl magasan" kezdi, vagyis a jelenet elején túl éles a hangja, és a vonásai eltorzulnak.

Ettől kezdve, a változás folyamatában, a „betegség-egészség" ellentmondása játssza a meghatározó szerepet. Következő jelenetében az oroszokhoz átállt Nohl már egyedül hagyta a fiatal Hördert, odadobva őt a náci tisztek társaságának, akiktől egyre mélyebben elszigetelődik. Otthoni látogatásakor kitűnik hazájától való elszigeteltsége. Amennyire én látom, négy taglóütés éri: a dezertált Nohl feleségének, akit egykor rajongva tisztelt, iránta mutatott megvetése, egy nagyon megható német népdal, anyja szörnyű közlése arról, hogy fivérét az államhatalom meggyilkolta, és Ernst Moritz Arndt könyvének részlete a polgári hadsereg katonájának polgári jogairól és kötelességeiről. Ami ezután következik, apja fenyegetőzése, hogy kiszolgáltatja őt a Gestapónak, azt már nem is fogja fel teljesen.

A gyermekes-gyermeki zokogást, amivel az ön Hördere elrohan – anyjára hagyja, hogy apját felelősségre vonja –, egyes kritikusok patologikusnak tartották. Ezek valószínűleg Homburg hercegének halálfélelmét is patologikusnak tartják, és ami ennél is rosszabb (majdnem), reménytelen kispolgárok, akik szívesen megfosztják az embert osztályjegyeitől, hogy *az* embert, magát az embert, „tisztán" az embert láthassák maguk előtt. A fiatalember ebben a pillanatban tényleg nem hős, és nekünk a világért se volna szabad hősöket „gyöngébb pillanataikban, hősiesség nélküli pillanataikban" megmutatnunk. Sokkal egészségesebb az embereket hősies pillanataikban mutatni. Hörder sem Augiász istállóját nem takarítja ki, mint Hamlet, se más effélét nem művel. Szabadságáról jámboran visszatér a frontra. Itt önnek igaza van; egyaránt mély azonosulással és fölénnyel játssza ezt a jelenetet, és egy kedvelt hősklisét szolgáltat be a mesterek művészi panteonjának lomtárába.

Ezután természetesen ismét megkezdődnek a nehézségek. Még két rövid jelenete van. (Hörder megtagadja, hogy részt vegyen a partizánok kivégzésében, halálra ítélik, és visszautasítja az öngyilkosságot.) Azt kell ábrázolnia, hogyan vezet el a halálhoz egy szellemi gyógyulás.

Fényes kitüntetések, a lovagkereszt sem tudta Hördert távoltartani a néptől, amelynek az árat kell fizetnie; nem vakította el tartósan a fény. Hörder nem áll ki többé Hitler mellett. Ahogy

nem takarította ki a családi Augiász-istállót, az államával sem teszi ezt. Távozik.

(Közbe lehet vetni, hogy a körülmények már nem tették lehetővé, hogy hőssé váljék. De ez sem segít. Semmi esetre sem lesz hős. Az egész polgári osztály, amelyhez tartozik, és amelytől nem szakad el még legvégül sem, pontosan ebben a helyzetben van: a körülmények egyet-mást nem engednek.)

A partizánjelenetben egy nagyszerű kifejezést talál – semmi esetre sem azoknak való, akik hősök után kiáltoznak: Hörder ellentmondásos megdöbbenését, amikor megtagadja, hogy a partizánok betemetésére parancsot adjon; kétségbeesik a barbárságon és egyúttal saját fegyelemsértésén is. A haláljelenetben mégis ritkán sikerül Önnek, hogy együttesen ábrázolja a hősies és a szánalmas vonásokat abban az emberben, akit már mindenféle rossz szellem elhagyott. A *Háborús kiskáté*-ban, amit sose mutattam meg önnek, utánanézhet, milyen közel került a viselkedése azoknak a háborút szolgáló németeknek teljesen megzavarodott magatartásához, akikre az oroszok Moszkva előtt ráakadtak. De Hörder fohászkodása a másik Németországhoz Önnél a szerencsén múlik. Ennek roland-i kiáltásnak kellene lennie egy másik Németország után. Nem a pátosztól való félelem gátolja itt önt, amikor megtilt magának minden megrendültséget, hanem a hamis pátosztól való félelem, attól a naiv nemzeti pátosztól ugyanis, attól a voltaképp történelmi Roland-pátosztól, amely üressé vált, és karikatúrává süllyedve kísért a mi színpadainkon. Itt Önnek tiszteletet kellene éreznie Hörder iránt, s egyúttal szánalmat, amely szemben áll ezzel a tisztelettel. Ami azt jelenti: az ön magatartásában van a kulcs az ábrázolt figurával kapcsolatban. Csak a történelmi helyzet ismerete és az a képesség, hogy ellentmondásos magatartásokat tudjon alakítani, lehetnek az Ön segítségére.

Mind a kettő, ez az ismeret és ez a képesség is elérhető. Az a feltételük, hogy ebben a korszakban, a nagy osztályháborúk és népi háborúk korszakában, határozottan állástfoglaljon az ember.

1954

5. Kurázsi mama kétféle ábrázolása

A szokásos ábrázolási mód, amely azonosulást teremt a főszereplővel, a nézőnek (számos tanú szerint) sajátos élvezetet okoz: diadalérzés hatja át egy életerős, a háború szörnyűségei közt megpróbált személy elpusztíthatatlansága láttán. Azt, hogy Kurázsi aktívan részt vesz a háborúban, nem tartják fontosnak; megélhetési forrás, talán az egyetlen. A részvételnek ettől a motívumától eltekintve, annak ellenére, a hatás hasonló ahhoz, amit a Svejknél tapasztaltunk: a néző – mindenesetre a komikum szférájában – együtt diadalmaskodik Svejkkel a nagy háború vezető hatalmai felett, akik hiába szőttek tervet az ő feláldozására. Ennek a hasonló hatásnak azonban a Kurázsi esetében jóval kisebb a társadalmi értéke, mert éppen az ő részvétele, bármily közvetettnek mutassák is be, nem kerül mérlegelésre. Ez a hatás valójában egyenesen negatív. Kurázsi főleg mint anya jelenik meg, aki Niobéként nem tudja megóvni gyermekeit a háború végzetétől. Kereskedő tevékenysége és az a mód, ahogy gyakorolja, legfeljebb valamiféle „realisztikus, nem eszményített" jelleget ad neki, de mit se csökkent a háború végzetszerű jellegén. Természetesen ennek ellenére is teljesen negatív, pusztító erő, de Kurázsi végül túléli, ha eltorzulva is. Ezzel szemben Weigel, olyan technika alkalmazásával, amely meggátolta a maradéktalan átélést, Kurázsi kereskedő tevékenységét nem magától értetődő, hanem történelmi jelenségnek kezelte, vagyis egy történelmi és *mulandó* korszak tartozékának, a háborút pedig a kereskedő tevékenységre

legalkalmasabb időszaknak. A kalmárkodás ez esetben is magától értetődő megélhetési forrás volt, csak éppen szennyes, Kurázsi halált ivott belőle. A kereskedő-anya óriási, eleven ellentmondássá vált, s ettől az ellentmondástól csúfult és torzult el a felismerhetetlenségig. A csatatéri jelenetben, amelyet a szokványos előadásokon legtöbbször kihagynak, Weigel valóban olyan volt, mint egy hiéna. Az ingeket csak azért hagyta széthasogatni, mert látta, hogy a lánya gyűlöli lelketlen fukarsága miatt, s mindenképp félt esetleges erőszak alkalmazásától, és átkozódva, tigrisként ugrott neki a katonának, hogy a kabátot letépje róla. Miután lánya arcát elcsúfították egy vágással, megátkozta a háborút, éppolyan mély őszinteséggel, mint amilyennel a közvetlenül ez után következő jelenetben dicsőítette. Így, teljes kiélezettségükben és kibékíthetetlenségükben ábrázolta az ellentmondásokat. Lánya végső lázadása ellene (Halle város megmentésénél) egészen elkábította, de semmire sem tanította. A közönség számára Kurázsi mama és egész élete tragédiája abban a kétségbeejtő ellentmondásban mutatkozott meg mélységesen megrendítően, amelybe egy ember belepusztult, abban az ellentmondásban, amelyet meg lehet oldani, de csak a társadalom oldhatja meg, hosszú és rettenetes harcok árán. És ennek az ábrázolásmódnak erkölcsi fölényét éppen az adta, hogy bemutatta: az ember, még a legéleterősebb ember is, elpusztítható!

1951

6. Példa arra, hogyan lesz egy hiba felismeréséből szcenikai ötlet

A *Kölest a nyolcasoknak* című kínai agitációs darabban a parasztok kölest csempésznek Mao Ce-tung forradalmi nyolcadik hadseregének. A fiatal rendező, miután kidolgozta a darab előadástervét, ismertette Brechttel koncepciójának egyes részleteit.

A darab egy polgármesteri hivatal fő helyiségében, valamint a szomszédos szobában játszódik. Amikor a rendező elmondta, hogy egy asztalkát akar a színpad közepére állítani, amely mellett a parasztok vendégül látnak egy japánokkal együttműködő kereskedőt, majd utána a helyőrség parancsnokát, B. figyelmeztette, hogy ebben az esetben háttal kellene ülniük a bejárati ajtónak, aminek olyan környéken, ahol nincsenek biztonságban, nem túlzottan örülnének. A rendező azonnal egyetértett ezzel, mégis húzódozott tőle, hogy az asztalt oldalra tolja, mivel így a játéktér egyensúlya felborulna. Hiszen a másik oldalon csak a ritkán használt szomszédos helyiség van. „Aha! Ez a maga díszletének a hibája – mondta B. nagy érdeklődéssel. – Okvetlenül szüksége van mind a két helyiségre? A szomszédos helyiséget nem lehetne csak a használat idejére felépíteni? Oly módon, hogy a parasztok felállítanak egy spanyolfalat?” A rendező elmagyarázta, hogy ez miért nem lehetséges. (B. részt vett a tervezésben, de mikor a rendezésre került sor, minden olvasásból vagy munkatapasztalatból szerzett ismeretéről megfeledkezett, és „hagyta meglepni magát a történet alakulásától”.) „Jó – mondta B. –, akkor funkciót kell adnunk a szomszédos helyiségnek. Szükségünk van egy olyan cselekményszálra, mely a főcselekményhez kapcsolódik, és valami célja van. Mi történhetne ott a tervezett csempészés érdekében? Még egy hiba van, ahogy emlékszem. Az a partizán, aki cselből azt állítja: a nyolcasok megtámadják a falut, hogy a parasztok így megindokolhassák a japánok előtt, miért tűnt el a

köles, kimegy a színpadról, anélkül hogy világossá válna: a kölest most fogja átszállítani a hegyeken. Milyen évszakban történik ez? Augusztusban, amikor a kölest éppen aratják, ezen tehát nem változtathat. Akkor tehát nem varrhatnak meleg kabátot neki... Értitek, a szomszédos helyiségben varrhatná, illetve foltozhatná ezt a kabátot egy asszony?" Megegyeztünk abban, hogy majd a polgármester öszvérének málhanyergét javítják ott. Az öszvérre a szállításhoz volt szükség.

Elhatároztuk, hogy két asszony, anya és leánya végzik ezt a munkát, akik majd sugdolóznak és nevetgélnek, amikor az együttműködőt bezárják az iratszekrénybe. Az ötletről gyorsan bebizonyosodott, hogy sok tekintetben beválik. A megjátszott támadás, miközben az együttműködő ott volt a szekrényben, tréfás hangsúlyt kapott az asszonyok kuncogásától. Az együttműködő kimutathatta, mennyire nem tiszteli a nőket, azzal, hogy alig vett róluk tudomást, akár egy gyékényszőnyegről – és így tovább. Mindenekelőtt azonban hangsúlyt kapott az egész lakosság részvétele, és az, hogy az asszonyok kijavították a málhanyerget, és átadták a partizánoknak, költői mozzanatot jelentett. „A hiba tette lehetővé, hogy ezek a hatások létrejöjjenek" – mondta B., amikor a próbát elhagyta.

1953

7. Valamit a jellemábrázolásról

A *Kölest a nyolcasoknak* című kínai népi játék azt mutatja be, hogy egy falu, polgármesterének vezetésével, hogyan vonja el csellel a kölestermést a japán megszállók és a velük szövetséges Csang Kai-sek-bandák elől, hogy a forradalmi nyolcadik hadseregnek adja.

A rendező olyan színészt keresett a polgármester szerepére, aki képes ravasz embert alakítani. B. ezt kifogásolta. Miért ne lehetne a polgármester egy egyszerű, bölcs ember? Az ellenségei kényszerítik rá, hogy kerülő utakat válasszon, és cselhez folyamodjék. Ha a fiatal partizántól származik is a terv, akinek vakmerő ötletei vannak, a polgármester viszi keresztül, akkor is, amikor a partizán a tornyosuló nehézségek láttán már megvalósíthatatlannak tartja, és valami mást akar kitalálni, rögtönözni helyette. Egy faluról van szó, Kínában, és nem *a* faluról, ahol valami különösen ravasz ember kerül elénk. A szükség teszi az embert ravasszá.

1953

8. Beszélgetés az átélés kényszeréről

B.: Itt van a kezemben Horatius *Poeticá*-ja, Gottsched fordításában. Ügyesen megfogalmazza az egyik, minket erősen foglalkoztató elméletet, amelyet a színház számára Arisztotelész állított fel.

> A szépség nem elég versedben: hasson a szívre
> és valamerre akarja, ragadja magával a nézőt.
> Mint sírókkal együtt sír, úgy nevet is nevetőkkel
> az ember. Teneked kell sírni előbb, ha akarnád
> hogy ríjjak, mígnem szívem meghatja sorsod.
> *(Novák József fordítása)*

Gottsched a híres passzusnál mindjárt Cicelóra hivatkozik, aki a szónoklás művészetéről írva, beszámol róla, hogy Polus, a híres római színész, Élektra szerepében, hogyan játszotta azt a jelenetet, amikor Élektra elsiratja öccsét. Mivel éppen akkor halt meg egyetlen fia, annak hamvvedrét hozta a színpadra, és a szó-

ban forgó szakaszokat „olyan erős odaadással mondta, hogy saját vesztesége valódi könnyekre indította. És nem volt a nézőtéren egyetlen ember sem, aki a könnyeit vissza tudta volna tartani."

Ez aztán igazi barbár dolog.

W: Othello alakítója éppígy megsebesíthetné magát a tőrével, azért, hogy megszerezze nekünk a részvét élvezetét. Ámbár megúszná olcsóbban is, ha fellépése előtt valamelyik kollégájáról szóló dicsérő kritikákat olvasna, mert minden valószínűség szerint ez is elég volna neki, hogy abba a közkedvelt állapotba juttasson bennünket, amelyben nem tudjuk visszatartani könnyeinket.

B: A szándék mindenesetre az, hogy megetessenek minket valamilyen fájdalommal, amelyet könnyen szállíthatnak, vagyis okától elszakíthatnak, hogy sértetlenül egy másik oknak bocsássák rendelkezésére. Az alkotás voltaképpeni cselekménye eltűnik, mint a hús egy ravaszul elkevert, sajátos ízű mártásban.

P: Jó. Ám legyen Gottsched ebben barbár, és szintúgy Cicero, de Horatius valódi, nem kölcsönvett érzésre gondol, olyanra tehát, amely magából az ábrázolt folyamatból ered.

W: Miért mondja: „Ha azt kívánod, hogy sírjak... (Si vis me flere)"? Addig rugdossák a lelkemet, míg „szabadító" könnyeim meg nem indulnak? Vagy olyan eseményeket mutassanak be nekem, amelyek odáig fokozzák érzékenységemet, hogy rátalálok az emberi magatartásra?

P: Miért ne, ha látod egy ember szenvedését, és részvétet kelt benned?

W: Mert ahhoz tudnom kell, miért szenved! Vedd például Polust. A fia talán csirkefogó volt, ő ettől még szenvedhet, de miért kellene nekem is?

P: Ezt megállapíthatod a folyamatból, melyet a színpadon eljátszott, és amelynek saját fájdalmát bocsátotta rendelkezésére.

W: Ha hagyja. Ha nem kényszerít arra, hogy minden körülmények között az ő fájdalmának adjam át magam, amit mindenáron éreztetni akar velem.

B: Tegyük fel: a nővér megsiratja fivérét, aki háborúba megy, ez a háború a parasztháború; a fivér paraszt, és a parasztokkal tart. Egészen átadjuk magunkat az ő fájdalmának? Vagy egyáltalán nem? Képesnek kell lennünk rá, hogy átadjuk és mégse adjuk át magunkat. Tulajdonképpeni megindultságunkat az ellentmondásos folyamat felismerése és átélése fogja előidézni.

1953

NÉHÁNY TÉVEDÉS A BERLINER ENSEMBLE JÁTÉKMÓDJÁRÓL

KIS BESZÉLGETÉS A DRAMATURGIÁN

P: Megint rosszak a kritikák.

W: A dicshimnuszok a legkellemetlenebbek, amelyek az ítéletmondást megelőzik. A rendezés mesteri, de mindent tönkretesz. A dramaturgiai munka kétségkívül mélyen átgondolt, de sikertelenül. A főszereplő tehetséges, csak éppen nincs hatása. Olvastam egy régi könyvben, hogy I. Károlynak, Anglia királyának a hóhéra, mielőtt lefejezte őt, azt mormolta: „Bocsásson meg, uram!"

B: Mit hiányolnak?

R: Nincs igazi lendületünk, nem teremtünk igazi melegséget, az emberek nem tudnak igazán velünk jönni, hidegek maradnak.

P: Annál a jelenetnél, ahol a megvert hitleri hadsereg visszavonul, vagy ahol a partizánokat élve elföldelik, egyetlen nézőt se láttam, aki hideg maradt.

R: Ezt elismerik. De itt feltehetően csak azért következik be a hatás, mert feladjuk elveinket, és egyszerűen csak színházat játszunk.

P: Miért? A mi elvünk az, hogy hidegen hagyjuk a nézőt?

W: Ezt állítják. És szerintük az okunk is megvan rá; hidegen jobban tud az ember gondolkodni, és mi főleg azt akarjuk, hogy a színházban gondolkodjanak?!

B: Hát ez persze, hiba: nézőink arra adják ki a pénzüket, hogy gondolkodniuk kelljen...

W: Mi lenne, ha egyszer tisztán és világosan megmondaná, hogy a mi színházunkban sem csak gondolkodni kell.

B: Eszemben sincs.

W: De hiszen maga egyáltalán nem ítéli el az érzelmeket?

R: Persze hogy nem. Csak az értelmetleneket.

B: Mondjuk, a gépieseket, az elavultakat, a károsokat...

P: Ha így beszél, akkor aztán egyáltalán nem hideg.

R: Mi a színházban sem vagyunk hidegek, ha efféle érzések ellen harcolunk és leleplezzük őket. És ez nem megy gondolkodás nélkül.

W: Ki mondja, hogy hidegen egyáltalán lehet gondolkodni?

R: Érzelmektől elborítva természetesen szintén nem lehet.

P: De érzelmektől emelkedetten!

W: Az érzelmeket és a gondolatokat semmi esetre sem lehet szétválasztani még a tudományban sem. A tudósok közismertek indulatosságukról.

P: Tehát: még a tudományos korszak színháza is érzelmekkel operál: mondjuk ki világosan ezt!

R: De ne mondjuk, hogy operál, mert az megint csak a hidegség és a számítás benyomását kelti.

P: Jó. Érzelmeket vált ki.

R: Telve van érzelmekkel.

W: „Telve van..." Nem bírom az ilyen szavakat. Feltehetően az üresek mindig „telve vannak". A fellengzősségek gyanúsak.

B: Schiller szertelensége nem rossz.

W: De amit utánacsináltak, amit művi úton állítottak elő.

P: Úgy gondolja, hogy Schillernél valami jó válik szertelenné, ezért jó a szertelensége?

B: Tulajdonképpen mit mond a sajtó a darab tartalmáról és a rendezés politikai szándékáról?

P: Keveset. Az előbbiről, írják, már az L.-beli ősbemutató alkalmából szó esett.

B: És mit mondtak akkor a tartalmáról?

R: Hogy jó.

B: És még micsodát?

R: Nem sokat. A mi sajtónkat főleg a forma érdekli. A politikusok politikus darabokról sose vesznek tudomást.

P: És a színházi kritikusok rendszerint szívesen vezetik be kritikájukat a politikai tartalom ismertetésével, majd, anélkül hogy egy pillantást is vetnének vissza, rátérnek „a tulajdonképpeni" tartalomra, a „tisztán emberire" vagy a formai kérdésekre.

R: Mindamellett előadásunk szenvedélyes vitákat váltott ki az ifjú Hörder politikai magatartásáról és sorsáról, méghozzá az általunk kívánt irányban. El kell érnünk, hogy játékmódunkat ne úgy ítéljék meg, mint „önmagáért valót", hanem aszerint, hogy helyes képet ad-e a valóságról, és haladó, azaz szocialista impulzusokat vált-e ki.

B: Természetesen igaz, hogy sajtónknak nem volna szabad egy előadás formájáról írnia anélkül, hogy a tartalmat is figyelembe venné. Egy előadás formája csak akkor lehet jó, ha tartalmának a formája, és csak akkor lehet rossz, ha nem az. Enélkül semmit sem lehet bizonyítani.

P: Látja, itt már megint kibújik a lóláb. Maga mindig csak azt akarja, hogy valamit bebizonyítsanak. A művészetben érzi az ember, hogy valami jó, vagy azt érzi, hogy valami rossz. Vagy megfogja az embert, vagy nem. Ez az uralkodó nézet.

W: Így hogyan tanuljon egy művész a kritikából? „Légy megragadó!"

R: Rillának van egy kiváló mondása: „Az élmény és az élményanyag... művészi egység, amit a valóság meghódításának foka szerint lehet mérni."

B: Az új realista színház játékmódja ad választ a nehézségekre, melyeket az új téma és az új feladatok idéznek elő. Így van ez az új drámával, vegyük akár Visnyevszkij *Lovashadsereg*-ét, akár az én *Galilei élete* című darabomat. A régi módszerek már nem elegendők. A feladatoktól elválasztva természetesen nem lehet az újat megítélni. Ez önkényesen hatna.

W: Mivel mindenféléről kell majd beszélnünk, amit nem nyújtunk, talán megengedhető, hogy mindenekelőtt leszögezzük: hitünk szerint mit nyújtunk. Vagyis azt kell hangsúlyoznunk, amit a játékstílusunk mindenesetre megvalósít, akármilyen fogyatékos is egyes vonatkozásokban. Például a *Kurázsi mamá*-ban. Nézzünk csak egyetlen pontot. A kalmárnőnek a néma lányát is éppen csúffá tették, aki miatt egyik fiát feláldozta. Most elátkozza a háborút, de már a következő jelenet kezdetén ott látjuk őt az ekhós szekere mellett, és halljuk, hogy azt mondja: „Nem engedem, hogy elvegyétek a kedvem a háborútól, a háború táplálja az embereit." Az általános játékstílusban ezt alig ábrázolják, és a legtöbb színház a második jelenetet ki is hagyja. Nálunk egy fiatal néző azt mondta egy vitán: „Én nem értek egyet azzal, amit itt egyesek kívánnak, hogy a szerző a darab végén láttassa be Kurázsival, hogy hibásan cselekedett. Én azért sajnálom őt a végén, mert nem tudott okulni." Ez nagyon nemes és természetes érzés, de nem alakulhatott volna ki benne, ha csak arra adtunk volna módot, hogy beleélje magát a kereskedőnőbe.

R: Minden valószínűség szerint a mi nézőink is olyan érzelmi indulatokhoz jutnak el, amelyek egészen közel állnak a puszta átélés kiváltotta rezdülésekhez. *Az anya* előadásakor láttam, hogy a közönség könnyezik, amikor az első világháború előestéjén a munkások már nem veszik át az öreg Vlaszovától a háborúellenes röpiratokat. Aki ismeri az előadást, jól tudja, hogy ezek politikai könnyek, amelyeket a süket fülek miatt ejtenek, a gyávaság, a tunyaság miatt. Egyesek, akik itt megrendülve nézték végig a jelenetet, még akkor is ellene voltak a bolsevistáknak, a szocialista kereskedelem hálózatának, a népi kamarának, talán volt még egy kis üzletük is, újfajta nehézségekkel küszködtek, röviden, osztályhelyzetük szerint majdnem lehetetlen volt számukra, hogy

azonosuljanak Vlaszovával. De mégis engedelmeskedtek egy betemetett értelemhez szóló felhívásnak az igazság mellett, és egyesültek a nézőtéri szomszédaikkal abban, hogy kétségbeestek olyanok felett, akik nem tudják, mit tegyenek, és mit ne tegyenek.

P: A *Krétakör*-ben Azdak bíró megkérdezi a cselédet, aki a hercegi gyermeket felnevelte, és nem akarja visszaadni, hogy miért nem kíván a gyereknek hercegi életet. A cseléd szétnéz a bíróságon. Látja a hercegnő-anyát, látja a páncélos lovagokat a bíró mögött, az uralmon levők szolgáit karddal felfegyverezve, látja a hercegnő ügyvédeit, az uralmon levők szolgáit, törvénykönyvekkel felfegyverezve, és – hallgat. A zenesarokból egy dal hangzik fel: „Ha aranycipőkben járna, a gyengékre taposna..." Úgy tetszik, a dal hallgatólagosan egyesíti a bírót és a cselédet. A bíró elrendeli a krétakör-próbát, amely a nevelőanyának juttatja a gyereket. A színpadi konvenciókkal való éles szakítás nélkül az itt felébresztett emóciók nem jöhetnének létre.

B: Elég. Természetesen a mi új közönségünk az, amelyik lehetővé s egyben kötelességünkké teszi, hogy éppen olyan hatásokra törekedjünk, amelyek a gondolat és az érzés természetes egységén nyugszanak. De azt hiszem, mégsem lehet kétséges senki előtt, hogy bizonyos más érzéskomplexumok kiesnek, olyanok, amelyek a közönség egészének – és különösen azoknak, akik szokva vannak a színházhoz – meghittek és drágák.

P: Elöregedettek.

B: Mondjuk inkább, hogy történelmileg túlhaladottak.

P: Azok, amelyekre Goethe gondolhatott, amikor azt mondta: a legjobb persze mindig a teremtés, de a rombolás sincs minden szerencsés következmény nélkül.

B: Példát.

P: Megvizsgálhatjuk a klasszikus anyagot a „leányanyáról?" Gretchen, Magdalena, Rose Bernd. Bírjuk rá arra a közönséget, hogy élje át ezeknek a lányoknak a szégyenét, a rossz lelkiismeretét? Manapság azért szállunk síkra, hogy ezeknek a lányoknak a lelkiismereti konfliktusában nem az érzékiségük „a rossz", hanem az, hogy önmagukat törvényen kívül helyezik; az ő koruk társadalmának, amely mint örökös erkölcsi törvényt sulykolt beléjük egy tilalmat, számunkra nincs igaza.

BE: Ha az ember ezt így mutatja be, akkor Gretchen dicsérete már nem olyan megrázó.

B: Hogyhogy nem? A társadalom igazságtalanul kiközösíti őt, és ráadásul kényszeríti, hogy helyeselje ezt a kiközösítést. A jelenet a börtönben, amikor visszautasítja a kiszabadítást, talán még megkapóbb, ha nem megvilágosodásnak fogjuk fel, hanem igazi őrületnek, amelybe a társadalom kergette. Nézzetek egy másik híres jelenetet. A *Lear király*-ban a király egyik hűséges alattvalója elveri az egyik hűtelent. Osztozzunk az előbbi haragjában az utóbbi ellen? Érdekes módon a színház rácsábíthat minket erre, méghozzá egy egészen meghatározott játékmóddal. Szükséges, hogy ezt kritikusan vizsgáljuk.

P: Éppen azért, mert a mi emócióink ugyancsak nagyon bonyolult és fölöttébb ellentmondásos vegyületet alkotnak.

B: Sokan még mindig úgy vélik, hogy az ember érzése, intuíciója, ösztöne megbízható, „egészséges" valami stb. A történelmet figyelmen kívül hagyják.

BE: Idézhetem Hegelt? „Amit általában egészséges emberi értelemnek neveznek, igen gyakran egészségtelen. Az egészséges emberi értelem korának maximáit tartalmazza... Egy korszak gondolkodásmódja ez, amelyben annak a kornak összes előítéletei benne foglaltatnak: gondolati határozmányok uralkodnak rajta, anélkül hogy öntudata lenne erről."

B: Nekünk például a valóság konkrét. Olyan publikumunk és művészeink vannak, akik a harmadik birodalomban éltek, részben még a Weimari Köztársaságban is, vagy akár a császári birodalomban, mindenesetre a kapitalizmusban. Megkísérelték, több-

nyire sikerrel, hogy érzelmi életüket gyermekkoruktól kezdve megrontsák. Egy forradalom tisztító folyamata Németországnak nem jutott osztályrészül. A nagy átalakulás, amely egyébként egy nagy forradalom következménye szokott lenni, anélkül következett be. Ilyen, sokak számára tisztázatlan osztályviszonyok között, egy új életmód mellett, amely szinte naponta változott, s amelyhez még széles rétegekben hiányzott a megfelelő gondolkozás és érzésvilág, a művészet nem tud minden további nélkül egy vegyes összetételű közönség ösztöneire és érzéseire appelálni. Nem hagyhatja magát vakon vezetni a tetszéstől vagy a nem tetszéstől, másrészt mint vezetőnek sem szabad soha elszakadnia közönségétől, amennyiben új vezető osztály érdekeit képviseli. Régi érzéseket és gondolatokat kell legyőznie, lelepleznie, hatályon kívül helyeznie, és új gondolatokat s érzéseket felkutatnia és előmozdítania. Ebben a folyamatban nagyon is előfordulhat, hogy a színházban a közönség egy része a *megszokott* színházi élményt már nem találja meg, és „már nemigen tudja magával ragadni" a színház.

P: Miközben a haladó rész új színházi élménnyel ismerkedik meg!

B: Az sem egyszerűen. Nem kevesen vannak, akik még mindig a régit, a megszokottat keresik a színházban jó ideig, köztük még olyanok is, akik fontos területeken naponta valami újjal kísérleteznek, és nem haboznak régi szokásokkal küzdeni, ha azok az új típusú élet útjában állnak.

R: A politikus ember előbb vagy utóbb tudatára ébred, hogy ilyen ellentmondások vannak benne. A társadalmi valóság őt, akinek a tudatlanságot és a hazugságot naponta le kell küzdenie, meg fogja békíteni, és ezért meg fog barátkozni a némileg szokatlan művészi eszközökkel. Ha a színház a materialista dialektikát módszereihez társítja, akkor képes lesz az emberi tudat nagy mélyeiben operálni, és előnyomulni a vészes és az üdvös ellentmondásokig. Mennyi előítéletet kell megsemmisítenie, milyen merész új magatartásokat kezdeményeznie és bemutatnia, milyen erőket felszabadítania a szocialista társadalom hatalmas termeléséhez! Mindez nem lesz lehetséges a régebbi korszakok legnemesebb művészi eszközei nélkül, de anélkül sem, hogy újakat keressen. A szocializmus továbbfolytatja a polgári, feudális, antik művészetet, miközben szembeállítja velük a magáét. Némely új módszer azért lesz szükséges, és azért fog megszületni, hogy az elmúlt idők géniuszainak koncepcióit és eszméit meg lehessen szabadítani az osztálytársadalmak salakjától.

P: Azt fogják mondani: ez annyit jelent, hogy a nézőt beledöntjük az osztályharcba.

R: Élvezettel dől, mintha hintázna.

B: Ó, lalala! Ha már az osztályharccal való szembenézés sem csekélység, akkor a formaváltozás sem az. Meg kell érteni a művészetek formaváltozásaival szembeni bizalmatlanságot, és osztozni kell benne. Bárha a közönség áhítozik az új után formai vonatkozásban is. És a művészek nem akarnak annyira a művészi törvények rabjai lenni, hogy másolókká váljanak. Schiller, amikor a *Haramiák*-at írta, Shakespeare-hez kötődött, de amikor az *Ármány és szerelmet* írta, akkor nem. Amikor a *Wallenstein*-t írta, már Schillerhez sem ragaszkodott. A német klasszikusok mindig új formákkal való kísérletezésének azonban nem az új formák kedvelése volt az indítéka. Arra törekedtek, hogy mindig érvényesebb, átfogóbb, termékenyebb kifejezését és tisztázását adják az emberek közötti folyamatoknak. Még a későbbi polgári drámaírók is felfedeztek új szempontokat, és gazdagították a kifejezési anyagot. A színház követte őket. De később egyre határozottabbá vált a törekvés, hogy pusztán formaváltozással tegyenek élvezetessé régi tartalmakat és elöregedett vagy egyenesen aszociális irányzatokat. A valóságot már nem világították meg az ábrázolás módjával, a cselekvést elferdítették. El kell viselnünk,

hogy a művészetek ilyen dekadenciája láttán bizonyos bizalmatlansággal néznek ránk.

P: Úgy látom, hogy most a beszélgetésünk nem a legszerencsésebb irányban halad. Színházunk látogatóinak többsége keveset vesz észre ezekből a nehézségekből, és azok, akik tudomást szereznek erről a beszélgetésről, sokkal furcsább színházat fognak elképzelni, mint amilyen a miénk. Nálunk nem is olyan dologias a színház, nem is száraz hang uralkodik. Megható jeleneteket adunk, tréfásakat, van nálunk pátosz, feszültség, zene és költészet. A színészek természetesebben beszélnek a megszokottnál és természetesebben is mozognak. A közönség tényleg szórakozik, mintha igazi színházban ülne. *(Nevetés.)*

B: Minden materialista történész előre meg tudta mondani, hogy a művészetek, amelyek az emberi együttélést ábrázolták, a nagy proletárforradalommal és az osztálynélküli társadalom perspektívájával meg fognak változni. A polgári ideológia határai láthatókká váltak. A társadalom megint átalakult állandóból változóvá. A közösségi alkotókészség vált az erkölcs alapjává. Az emberi együttélés törvényszerűségeit és annak fejlődését szabadon lehet tanulmányozni. Az emberek kizsákmányolásának megszüntetésével soha nem sejtett módon ki lehet aknázni a természeti erőket. A materialista dialektika által nyújtott ismeretek megváltoztatták az ember képét a művészetek szempontjából is. A színház eddig elért változásai nem túlságosan nagyok, ha figyelembe vesszük bázisának és funkciójának hatalmas változásait. Itt is kiderült, hogy az egészen más, egyúttal mégiscsak ugyanaz, megváltozott formában. A megszabadított művészet művészet marad.

W: Egy biztos: ha már nem lettek volna bizonyos új művészeti eszközök a kezünkben, a *Téli csata* számára meg kellett volna őket teremtenünk.

P: Amivel elérkeztünk az egyesek számára annyira taszító, elidegenítő technikához.

W: Pedig olyan egyszerű.

B: Óvatosan.

W: Egyszer talán ne legyünk ilyen óvatosak. Maga már elég sok zavart okozott az óvatos kifejezésmódjával. Emiatt tartják az egészet olyan bolondságnak, amit száz közül csak egy ember érthet meg.

B *(méltóságteljesen)*: Már többször elnézést kértem a kifejezésmódomért, és ezt nem teszem többé. Az esztétikus számára ez a dolog bonyolult; csak a közönség számára egyszerű.

W: Számomra az elidegenítés csak azt jelenti, hogy az ember semmit sem hagy a színpadon „magától értetődőnek", hogy az ember a legerősebb érzelmi részvétel mellett is még mindig *tudja*, hogy mit érez, hogy az ember nem engedi a közönséget egyszerűen beleélni abba, hogy mindent természetesnek, istentől elrendeltnek és megváltozhatatlannak fogadjon el – és így tovább.

P: „Mindössze."

R: Azt hiszem, be kell látnunk, hogy játékstílusunk eltérése a többitől nem jelentéktelen, akármennyire „normális" is, akkor is, ha aztán Erpenbeck a drámaírókat, rendezőket és színészeket, különösen a fiatalokat aggodalmasan óvja: „Vigyázat, zsákutca!" De tudtuk volna ezek nélkül a *Téli csatá*-t játszani? Úgy értem, anélkül, hogy jelentős hatásveszteségek ne mutatkoztak volna?

W: Az én véleményem szerint ezt a darabot azért nehéz a szokásos módon játszani, mert nincs szokásos módon írva. Emlékeztek a sajtó utalásaira, hogy „nem drámai", de ezt a véleményt más játékmód váltotta ki.

P: Úgy gondolod, hogy a drámai játékmód?

W: Igen. Az úgynevezett drámai játékstílus. Nem hiszem, hogy Becher új típusú drámára törekedett. A német klasszikusokhoz kapcsolódott, és az ő felfogásukat követte a költőiségben, amit a naturalisták már nem fogadtak el. Azonkívül politikai szemléletmódja, dialektikus álláspontja témájának olyan felépítésére és

olyan kivitelezésére indította, amely eltért a szokásostól. Másképp viszonyul szereplőinek motívumaihoz, másképp látja az események egymáshoz kapcsolódását, más felfogása van a folyamatok fejlődéséről.

R: Ezt különösen jól lehet kontrollálni, mert ahogy ő is mondja, egy új Hamlet lebegett a szeme előtt. Itt van a klasszikus vonal továbbvitele és az új kivitelezés.

W: És manapság könnyebben megjeleníthetnénk Shakespeare Hamletjét az új, mint Becher Hörderjét a régi játékstílusban!

R: Semmi esetre sem játszhatjuk úgy Hördert, mint Hamletet. Ez ki van próbálva.

B: Igen. Pozitív hőst csináltak belőle, amit egyébként Hamlettel sem szabad tenni, de amit Hamlettel mégis megtesznek.

R: Azt is szemünkre vetették, hogy a fiatal Hörder más színházakban sokkal sugárzóbb volt. Természetesen semmi sem könynyebb, szokványosabb és népszerűbb, mint egy fiatal színészt „hősiesen sugárzóvá" tenni. De a valódi sugárzás egy ember történelmi pozíciójából és magatartásából következik, és a realista színház színészének éppen annyi ilyenfajta sugárzást kell érvényesítenie, amennyi abból a figurából, akit ábrázol, adódik.

P: Nem mintha ebben a fiatal Hörderben nem volna példaadó vonás!

R: A vitában néhány munkásnak a mi fiatal Hörderünk teljesen érthető volt. És ezt én előadásunk plusz kontójára könyvelem el. Rokonszenvesnek tartották a fiatalembert, de azt mondták, „nem érthetünk egyet vele feltétel nélkül, vakon. Polgári ember, és utolsó pillanatáig az marad. Ő nem megy át az oroszokhoz, mint bajtársa, Nohl és a 192-es tank proletárjai, akik a gyilkosságot és a gyilkosokat legyőzik, ő *csak* elutasítja, hogy továbbra is engedelmeskedjék a náciknak". Ez fölöttébb tragikus *csak*, és nekünk ki kellett fejeznünk, hogy mi benne a hősiesség, és az ábrázolásnak megrázónak kellett lennie, de nem hagyhattuk el az

ettől elválasztót sem, ami minket megrázhatott. Így egy ellentmondásos érzést kellett nagy erővel megtámasztanunk, ami semmi esetre sem ihletett meg egyforma erővel minden színházlátogatót: mert ilyen felismerésekhez és érzésekhez vagy antiburzsoá álláspont kell, vagy – és? – igen magas fejlettségű történelmi öntudat.

B: A színésznek és közönségének meg kellett tudni indulnia ennek a gyermeknek a sorsán, akit a nácik neveltek és rontottak meg, és aki aztán mindattól, amit megél, lelkiismereti konfliktusba zuhan. Az egyetlen, neki lehetséges hozzájárulást az emberséghez végül is abban látja, hogy megtagad egy aljasságot, és ez a biztos halált jelenti számára. A szocialisták számára megrázó, hogy ezt a szegényes adományt kell látniuk a kezében. És akinek van történelmi érzéke, nem fogja részvét nélkül nézni azt a jelenetet, amelyben a fiatalember hozzájut Ernst Moritz Arndt értekezéséhez a polgári hadsereg katonájának kötelességéről. Itt találkozik osztályának ideáljaival, rég elmúlt forradalmi és humanista fázisában. A találkozás végzetessé válik. A történelmi érzékkel bíró néző azt is érzi, hogy ezeknek a magasrendű maximáknak meg kell ölniök azt, aki a hitleri hadseregben vagy korszakunk bármelyik polgári hadseregében követni akarja őket. És a nézőnek mégis muszáj azt kívánnia, hogy a fiatalember kövesse őket!

R: És ehhez alkalmazunk mi bizonyos új művészi eszközöket, például az elidegenítés technikáját.

B: Nem látom, hogyan lehetne másképp az életet, az emberek együttélését a maga ellentmondásosságában és fejlődésében ábrázolni, és a dialektikát a tapasztalat s az élvezet forrásává tenni.

R: Mégsem tételezi fel, hogy az ilyen ábrázolás és az ilyen élvezet utáni vágy általános és egyformán erős közönségünk egészében. De feltételezi, hogy az állandóan változó élet- és termelési módok következtében meg az olyan törekvésektől is, mint a miénk, amelyek azonos bázison, a szocialista bázison alapszanak, ennek az

óhajnak okvetlenül fejlődnie kell, ám csak más óhajokkal való ellentmondásban. A művészi eszközöknek, amelyeket javasol, ezeket az óhajokat vagy ki kell elégíteniük, vagy ki kell váltaniuk. Másrészt úgy tudom, hogy maga még nem tartja teljesen kifejlettnek a mi művészi eszközeinket. Nem beszélhetnénk erről is?

B: Először is: amíg saját maguk megütközést váltanak ki a közönségből, vagyis, első ízben vesz magukról tudomást, addig feladatukat – bizonyos társadalmi folyamatok szemléltetését vagy érzékeltetését – kitűzhetik, nem tudják teljesen megoldani. Mi az új eszközöket gyakran még túlságosan technikai értelemben használjuk a költői helyett; éppen itt van tanulnivalónk. A közönség saját érdekeitől ösztönözve, igen gyorsan tanul. Különösen, ameddig más kívánságokat is kielégítünk. És ezenkívül azt is gondolom, hogy még korántsem tudunk eleget.

P: Emlékezzetek a darab kezdetére, ahol bemutatjuk a hitleri haderő felvonulását. Amikor a tábornok megparancsolja páncélos részlegének, hogy Moszkvát a szokásos villámtempóban foglalják el, közönségünknek, nézőinknek el kellene borzadniuk ettől az üres, gondolattalan, elvetemült erőbevetéstől, amelyet gépek és gépszerű emberek alkotnak. A részvétnek a tudatlanok iránt, a dühnek megrontóikkal szemben, beléjük kellene markolnia.

R: De még jócskán akad olyan része a közönségnek, amelyik csak egy akármilyen eseményt lát, egy bizonyos szürke reggelen, a távoli Oroszországban, valamit, ami kétségtelenül így történt, és *aligha történhetett másként* – az akkori körülmények között, amelyektől egy pillanatra sem képes elszakadni, mint távoliakra vagy távolíthatókra gondolni rájuk. Alighanem birtokában vannak ama képességnek, hogy illúzióikat újra előállítsák.

W: Ez részint a mi megvilágításunkból következik. Amikor a tábornok a legelső próbán még könyvből olvasta a beszédet, más hatása volt, emlékeztek. A tankok még nem készültek el, még nem voltak bemázolva, és a körhorizont, ügyes megvilágítás híján, még nem hasonlított az éghez; az eseménynek akkor még nem volt meg ez az áruló természeti jellege. Az ember a villámot nem egy középkori pásztor szemével látta, hanem az előidézhető és elkerülhető szikrázást látta a katódtól az anódig egy laboratóriumban.

P: Ahol semmiféle művészi élmény nem állt elő, kedvesem.

R: Ezt nevezik a bokszolásban mélyütésnek. W. egy művészi élményről beszél, nevezetesen egy igazi művészi hatásról, amely egy próbán nem maradéktalanul megteremtett illúziókkal jött létre, és amit ő határozottan érzett.

W: Az utána következő jelenet, amikor a teherautó elindul a gyalogosokkal, általában miért nem sikeres? Ez is nagyon érdekes. A gyalogosok Moszkva felé törnek előre, mert ezt látják a legrövidebb útnak, hogy visszakerüljenek Berlinbe, Drezdába vagy Frankfurtba.

R: Itt is úgy van: a közönség egy részének, miközben a jelenetet nézi, a másik út nem létezik: a forradalmi út. Egy kórust kellene felléptetni, hogy beszéljen erről az útról, és javasolja!

W: Elidegenítő eszközeink mindenesetre nem voltak kielégítőek.

R: Arra sem, hogy érvényesítsük a darab egy nagyon szép vonását, egy politikailag szép vonását, nevezetesen, ahogy a rohamosan felgyorsuló fejlődést ábrázolja. A Moszkva előtt elfoglalt magaslatot már ismét elvesztették, mire a lovagkeresztet átnyújtják érte. Mikor a lovagkereszt viselője hazatér a hírrel, hogy barátja „szégyenletesen" átállt, addigra az átálló felesége már maga is szemben áll Hitlerrel. A fiatal lovagkeresztes még „Hitlerhez hű" bátyját tartja példaképének, amikor azt már kivégezték Hitler elleni lázadása miatt. És így tovább és így tovább...

P: Sok, szinte valamennyi kritikus hiányolta hősünknél a fejlődést, noha mi abba a hitbe ringattuk magunkat, hogy éppen a fejlődést mutattuk be különös gonddal és érdekesen.

R: Nem szabad elfelejteni, a színház általában arra szoktatta őket, hogy, amit mi „külső események" által kiváltott lelkiállapotoknak és folyamatoknak tartunk, azt abszolút módon mint jellembeli tulajdonságokat lássák bemutatva. A fiatal Hörder, aki hajszálat talál a nemzetiszocialista levesben, számukra eredendően kételkedő természet, nem pedig normális fiatalember, aki teljesen meghatározott, a színház részéről bemutatandó, élmények hatása alatt érthető okot talál a kételkedésre a nemzetiszocialista háborús vezetéssel szemben. Ők azt akarják látni, hogy birkózás folyik a problémákkal, birkózás a birkózás kedvéért. Ők nem olyasvalakit akarnak látni, aki folyóba zuhan, vagy belökik oda, és küszködik a hullámokkal, miután vízbe fulladás fenyegeti, hanem egy hivatásos küzdőt inkább, aki viaskodást és harcokat keres.

P: Ami a fiatal Hördert különleges esetté tenné, nekünk azonban egy nemzeti tragédiát kellett bemutatni.

R: A mi felfogásunk más a fejlődésről. Mi a társadalmi erők konfliktusokban gazdag egymásba kapcsolódását akarjuk bemutatni, nem-folytonos jellegű ellentmondásos folyamatokat és így tovább. Mennyi gondot fordítottunk rá már a dramaturgiai előmunkálatoknál, hogy minden eseményt úgy rakjunk egymás mellé, hogy a hős élményei lehessenek, tévedéseket és felismeréseket kiváltva belőle, kétségbeesést és dacot. De úgy látszik, művészi eszközeink még nem voltak elegendőek ahhoz, hogy fordulatának szép hirtelenségét „túljuttassuk a rivaldán".

W: Nem elég következetesen alkalmaztuk eszközeinket. A *Carrar asszony fegyverei*-ben Carrar „fordulatát", meggyilkolt fia láttán, teljességgel hihetővé tettük. Számos színház panaszkodott amiatt, hogy közönsége nem értette meg ezt a hirtelen átlendülést. Weigel Carrar ellenállását állandóan fokozta, minél több érvet tártak elé, és megrázó hirtelenséggel lendült át. Senkinek sem hiányzott átalakulásának motiválása.

R: Weigel érti a dialektikát. Én színházunk egyik legnagyobb

sikerének azt tartom, hogy egy fémmunkás azt mondta a vitában: „Így lesz ez nálunk, nem másképp! Azok, akik szidnak bennünket, fognak még dicsérni, és nem úgy, hogy kijelentik: »Több vaj, több dicséret!« Egyik dolog következik a másik után, és egyszerre csak nem fognak többé vajról beszélni." Teljesen felindult volt, valamit megértett a dialektikából.

P: Ha „a kommunizmus az egyszerű, amit nehéz megcsinálni", akkor a színházával sem állhat nagyon másképpen a dolog.

B: Mindenesetre gondoljátok meg, mennyire új magatartást akarunk kialakítani, és a közönségünknek közvetíteni. Barátunk, Eisler, mesteri példáját adta ennek a magatartásnak szép zenéjében, amikor a hitleri hadsereg visszavonulásakor diadalt és gyászt ír elő egyszerre. Diadalt, amiért a szovjet hadsereg legyőzte Hitlert, és gyászt a német katona szenvedései és a szégyen felett, hogy betört a Szovjetunióba.

P: Hogy áthidaljuk a nehézségeket, amelyek a társadalomban végbemenő, mélyreható fordulat következtében a színházban előállnak, bizonyos rendszabályokat foganatosítottunk, amelyek a közönség egy részének problémákat okoznak. Itt van például egyes bemutatóink színpadképe.

B: Ez tényleg a legkevesebb. A közönség hamar megszokja, hogy a díszletek egy környék vagy egy helyiség lényegét mutatják meg szép formában. Fantáziájával kiegészíti utalásainkat, amelyek realista jellegűek, nem pedig holmi szimbólumok vagy szubjektív festői megformálások. A csupasz körhorizont a *Kurázsi*-előadáson égboltté válik a közönségnek, anélkül hogy elfelejtené: színházban van.

X: Talán épp hogy szívesen elfelejtené, hogy színházban van.

R: Ezt legalább úgy nem tűrhetjük, mint azt, hogy elfelejtse: még mindig „életben" van.

P: Amire a megszakítások emlékeztetik, a feliratokkal vagy da-

lokkal és félszáz évnyi többé-kevésbé naturalista, illuzionista előadás után, ezek általában ugyancsak nem lehetnek népszerűek.

B: De nem is általánosan népszerűtlenek.

W: A fő kifogások azoktól származnak, akik olvasták a maga *Kis Organon*-ját. És most azt várják, hogy a színészeknek nálunk tilos belebújniuk a szerepeikbe, hanem mintegy a szerepeik mellett kell állniuk, részvétlenül.

R: A *Kis Organon*-ban csak arról van szó, hogy alakjaik érzéseiben, *amelyeket egyébként ábrázolniuk kell*, nem okvetlenül kell osztozniuk, vagyis lehetnek és részben legyenek is más érzéseik.

P: Igen, kritikusan álljanak szembe velük.

B: Ezzel egyébként megoldódik az egyik nagy probléma, ami sokakat foglalkoztat: miért sokkal érdekesebb a negatív főszereplő, mint a pozitív hős? Mert a negatívat kritikusan ábrázolják.

R: Tehát a mi színészeink már nem dobhatják bele magukat egyszerűen, fenntartás nélkül a darab szerepeibe, nem adhatják át magukat vakon nekik, és mindazt, amit ezek csinálnak, nem mutathatják be olyan természetesnek, mint amely másképp el sem gondolható, másképp a közönség részéről sem elgondolható magatartás. De hogy minden kritika ellenére alakjaikat teljesen élő embereknek kell ábrázolniuk, az világos. Ha azután ez sikerül önöknek, akkor persze nem szabad azt mondani, amit mondani szoktak: azért sikerült, mert nem maradtak a kritikánál, hanem mégis csak Vlaszova vagy Jago „voltak".

B: Nézzük meg Weigelt mint Kurázsit. Mivel ő maga is kritikusan vizsgálja ezt az alakot, a közönségnek is különböző érzései vannak Kurázsival szemben az ő állandóan különböző magatartása szerint. A közönség megcsodálja őt mint anyát, és bírálja mint kalmárt. És mint maga Weigel, a közönség is minden ellentmondásával együtt egész embernek fogadja el Kurázsit, és nem egy színészi elemzés vértelen eredményének.

P: Maga sikerületlennek tekintene egy alakítást, amelyik az ábrázolt személlyel szemben semmilyen kritikát nem enged vagy követel meg?

B: Okvetlenül.

P: De az olyan alakítást is, amelyik nem teremt teljesen élő alakot?

B: Természetesen.

P: Mégis az jön ki belőle: nem engedjük meg a közönségnek, hogy teljesen együtt éljen a hőssel.

R: Hogy vakon együtt éljen.

P: De ne csak szemlélje.

R: Nem.

P: És érzések is legyenek a színházban, továbbra is?

R: Igen. Sok régi és néhány új.

B: De mindannyiótoknak ajánlom, legyetek különösen bizalmatlanok az olyan emberek iránt, akik valamilyen módon száműzni akarják a művészi munkából az értelmet. Rendszerint azzal denunciálják, hogy „hidegnek", „embertelennek", „életellenesnek" és az érzelem kibékíthetetlen ellenfelének mondják, noha egyedül az előbbi a művész birodalma. Ők állítólag „intuícióból" alkotnak, és arrogánsan védik „impresszióikat" és „látomásaikat", az értelem minden ellenvetésével szemben, ami az ő szájukból valamilyen kicsinyes jelleget kap. De az értelem és az érzelem között csak az ő értelmetlen fejükben áll fenn ellentét, és csak az ő legmesszebbmenően kétes érzelmi életük következtében. A szép és hatalmas érzéseket, amelyeket nagy idők irodalma tükröz, felcserélik saját imitált, megromlott, szennyes és görcsös érzéseikkel, amelyeknek mindenesetre van félnivalójuk az értelem fényétől. És értelemnek neveznek valamit, ami valójában nem az, mivel szemben áll a nagy érzésekkel. Az értelem és az érzés egyaránt elfajult, és rossz, terméketlen ellentmondásba került egymással abban az időszakban, amikor a kapitalizmus végéhez közeledik. A fellépő új osztálynak viszont – és mindazoknak, akik együtt

küzdenek vele – az értelemmel és az érzelemmel nagy, termékeny ellentmondásában van dolguk. Minket az érzelmek értelmünk legvégletesebb megfeszítésére szorítanak, és az értelem megtisztítja érzelmeinket.

1955

JEGYZETEK A SZÍNHÁZ DIALEKTIKÁJÁRÓL

Az új művek és a régi művekkel való új feladatok művészi eszközeink állandó felülvizsgálására és tökéletesítésére kényszerítenek minket.

A későpolgári színház is megkísérli, hogy a közönség érdekében konzerválja a művészetet, formális újításokkal; időnként ez csupán a nyilvános élet hiányzó mozgását „egyenlíti ki", formálisan, kisebb-nagyobb tudatossággal, egy mesterséges mozgalom által. Nem a rossz ellen küzdenek, hanem az unalom ellen. A tettből „tevékenykedés" lesz. Nem a lovat lovagolják meg, hanem a tornaterem bakját, nem az építőállványt másszák meg, hanem a mászórudat. Így a két színház formális törekvéseinek már nincs sokkal több köze egymáshoz, mint hogy össze lehet téveszteni őket. A kép attól lesz még zavarosabb, hogy a kapitalista országokban a látszólag új színház, a *Nouveauté* színháza mellett, elszórtan igazi színházat is játszanak, és nem is mindig csak újdonságként. Adódik még más érintkezési pont is. Mindkét színház, amennyiben igazi, lát egy végkifejletet. Az egyik a világ végét, a másik a polgári világ végét. Mivel mindkét színháznak mint színháznak szórakozást kell szereznie, az egyiknek a világ végével, a másiknak a polgári világ végével (és egy másik felépítésével) kell ezt nyújtania. Az egyik színház közönségének meg szabad borzadnia a nagy *Abszurd* felett, és arra vezetik rá, hogy utasítsa el a nagy *Értelem* (a szocializmus) dicséretét mint olcsó (noha a polgárság számára tulajdonképpen drága) megoldást. Röviden: mindenütt adódik

érintkezés, és hogyan lehetne harc érintkezés nélkül? De beszéljünk a saját nehézségeinkről!

Az embernek egyik öröme, hogy változtasson magán a művészet és az élet segítségével, és a művészet segítségével az élet érdekében. Ezért önmagát és a társadalmat megváltoztathatónak kell éreznie és látnia, és a művészetben élvezetes módon fel kell fedeznie a kalandos törvényeket, amelyek szerint a változások bekövetkeznek. A materialista dialektika visszatükrözi ezeknek a változásoknak módját és okait.

Az élvezet főforrásaként rátaláltunk a társadalom termékenységének, csodálatos képességének, mindenféle hasznos és kellemes dolognak és végül jobbik énjének előállítására. Vegyük még hozzá, hogy a terheset és nem praktikusat el tudjuk távolítani. Például egy kert elültetésénél, ápolásánál és tökéletesítésénél nemcsak a betervezett élvezeteket anticipáljuk, hanem a szép tevékenységet magát, képességünk a teremtésre örömöt okoz nekünk.

De teremteni annyit jelent, mint megváltoztatni. Ráhatást jelent, hozzáadást. Az embernek tudnia kell egyes dolgokat, képesnek kell lennie rá, akarnia kell. Az ember parancsolhat a természetnek, miközben engedelmeskedik neki, ahogy Bacon mondja.

Hajlamosak vagyunk rá, hogy a nyugalom állapotát tartsuk a „normális" állapotnak. Egy ember minden reggel elmegy a munkahelyére, ez a „normális", ez a magától értetődő. Egy reggel nem megy el, valamilyen szerencsétlenség, valamilyen szerencse akadályozza; ez magyarázatra szorul; valami huzamos dolog, ami öröknek látszott, véget ért, gyorsan, röviden, nos ez rendbontás,

itt beavatkozás történt egy nyugalmi állapotba, és aztán újra nyugalom uralkodik, midőn senki sem megy már munkába. E nyugalom egy kissé negatív, de mégis nyugalom, normális.

Még a nagyon mozgalmas folyamatok is a nyugalom látszatát keltik, ha bizonyos ismétlődés következtében bizonyos rendszerességgel fordulnak elő. A bombázás éjszakáit a városokban például egyszerűen fázisoknak lehetett felfogni, és úgy is vették őket, állapottá váltak, nem szorultak többé magyarázatra.

A naturalisták helyzetábrázolásaiban álltak elő az állandóságnak ezek az állapotai. Az ábrázolók ellene voltak ezeknek az állapotoknak, ezt észre lehetett venni, de az embernek az övékéhez hasonlatos politikai álláspontra volt szüksége, hogy más állapotokat tudjon elképzelni, és mindenekelőtt, hogy tudja, hogyan lehet azokat előidézni. Magukban az állapotokban semmi más nem volt, csak az állandóság.

Az a kérdés, hogy a színház úgy mutassa meg a nézőknek az embereket, mint akik megmagyarázhatók, vagy mint akik megváltoztathatók. Az utóbbi esetben a közönségnek úgyszólván teljesen más anyagot kell kapnia, éppen az e szempont szerint összeállított anyagot, hogy a mindenkori, bonyolult, sokrétű és ellentmondásos kapcsolatokat az egyén és a társadalom között felfoghassa, részben át is élhesse.

A színésznek ez esetben művészi alakítását társadalmi jellegű kritikával kell birtokba vennie, amely megfogja a közönséget. Az ilyen kritika egyes régi típusú esztéták számára valószínűleg valamelyest „negatívnak" látszik, művészietlennek. De ez képtelenség. A színész éppúgy, mint bármilyen más művész, például egy regényíró, vihet társadalomkritikát műalkotásába, anélkül hogy azt szétrombolná. Az ilyen „tendenciák" elutasítása azoktól ered,

akik a művészet védelmének köpenye alatt egyszerűen a fennálló viszonyokat védelmezik a kritika ellen.

Nem az a helyzet, hogy az új darabokból és előadásokból hiányzik az élet és a szenvedély. Aki szereti, hogy elálljon a lélegzete, megkaphatja. Aki szereti, hogy elragadják, jöjjön csak! A közönség egy része időnként azon ütközik meg, hogy az embereket és a folyamatokat olyan oldalról mutatják meg, ahonnan láthatóvá válik, hogyan változtathatók meg, és mi legyen a közönségnek ama részével, amelyik sem azt nem akarja, hogy őt megváltoztassák, sem ő nem akar változtatni. Még azoknak az embereknek egy része is, akik fáradhatatlanul dolgoznak a társadalom megváltoztatásán, oly módon szeretnének új feladatot szabni a színháznak és a drámának, hogy annak ne kelljen önmagát megváltoztatnia; félnek a színház és a dráma károsodásától. Ilyen károsodás valóban érhetné is ezeket, ha a régi vívmányokat egyszerűen eldobnánk, ahelyett hogy újakkal kiegészítenénk, amely kiegészítés mindenesetre ellentmondásosan történik.

Ennek megfelelően meg kell majd vizsgálni, hogyan is lehet a V-effektust beilleszteni, mit idegenítsünk el, milyen célokból. Meg kell mutatnunk az emberi együttélés megváltoztathatóságát (és ezzel magának az embernek megváltozhatóságát). Ez csak úgy történhet, hogy minden nem-állandóra, átmenetire, feltételesre irányítjuk a figyelmet, röviden, az ellentmondásokra, minden helyzetben, amelynek hajlandósága van rá, hogy más ellentmondásos viszonyokba fejlődjék át.

[EPIKUS ÉS DIALEKTIKUS SZÍNHÁZ]

Most az a kísérlet következik, hogy az *epikus* színháztól eljussunk a *dialektikus* színházhoz. Véleményünk és szándékaink szerint az epikus színház gyakorlata és egész fogalma semmi esetre sem volt nem dialektikus, és a dialektikus színház sem valósulhat meg az epikus elem nélkül. Ennek ellenére meglehetősen nagy átalakulásra gondolunk.

1

Régebbi írásainkban a színházat mint előadók kollektíváját kezeltük, akik nekiindultak, hogy bizonyos elbeszéléseket megtestesítsenek, vagyis személyüket rendelkezésükre bocsássák, vagy környezetet építsenek nekik.

2

Azt is megjelöltük, hogy mire igyekszik ez az elbeszélő: a szórakozásra, amit közönségének, az emberi magatartás és következményei kritikus, vagyis produktív szemlélésével szerez.

Ennél a magatartásnál nincs többé ok a műfajok éles szétválasztására – hacsak nem találnak egy ilyen okot. Az események mindenkor a tragikus vagy a komikus aspektust öltik magukra, a

komikus vagy a tragikus oldalt fogják kialakítani. Ennek kevés köze van az olyan komikus jelenetekhez, amilyeneket Shakespeare belesző tragédiáiba (és az ő nyomán Goethe a *Faust*-ba). Maguk a komoly jelenetek is felvehetik ezt a komikus aspektust (mint például az a jelenet, amelyben Lear elajándékozza a birodalmát). Pontosabban ilyen esetben a tragikusban a komikus aspektus vagy a komikusban a tragikus lép elő, mint ellentmondás, erőteljesen.

3

Hogy a színházban kiemelt magatartásformák és szituációk különössége játékos módon jelentkezik, és bírálhatóvá válik, a közönség más magatartásformák és szituációk szellemében hozzáköltt, és miközben a cselekményt követi, szembeállítja azt a színházban előadottal. Ily módon a közönség is alkotóvá változik.

4

Ha ehhez ragaszkodunk, és nyomatékosan hozzáfűzzük, hogy a közönség ilyenkor együtt szövi a mesét a színpaddal, és elfoglalja a társadalom legproduktívabb, legtürelmetlenebb, leginkább szerencsés változást sürgető részének álláspontját, akkor már feladhatjuk az „epikus színház" meghatározást az említett színházzal kapcsolatban. Megtette kötelességét, ha az elbeszélő elem, amely minden színházban ott lappang, felerősödött és meggazdagodott. Ez semmilyen visszalépést nem jelent. Az elbeszélő elem megszilárdításával sokkal inkább alapot teremtett minden színháznak, a mostaninak éppúgy, mint az eddiginek, az új színház különösségéhez, amely legalább azáltal új, hogy az eddigi színház vonásait – a dialektikusakat – *tudatosan* kidolgozza, és élvezetessé teszi. Ebből a különösségből kifolyólag, az epikus színház meghatározása egészen általánosnak, meghatározatlannak, majdnem formálisnak tűnik.

5

Most pedig továbbmegyünk, és a fény felé fordulunk, amivel meg kell világítanunk azokat az emberek között végbemenő folyamatokat, amelyeket ábrázolni akarunk, hogy a világ megváltoztathatósága megmutatkozzék, és nekünk élvezetet nyújtson.

6

És hogy a világ megváltoztathatóságát láthatóvá tegyük, fel kell jegyeznünk fejlődéstörvényeit. Ehhez a szocializmus klasszikusainak dialektikájából indulunk ki.

7

A világ megváltoztathatósága ellentmondásosságán alapszik. A dolgokban, emberekben, folyamatokban van valami, amitől olyanokká válnak, amilyenek, és egyúttal valami, ami mássá teszi őket. Mert fejlődnek, nem maradnak, megváltoznak a felismerhetetlenségig. És a dolgok jelenlegi alakjában így „felismerhetetlenül" lappang a más, a korábbi, a mostanival szemben álló.

Töredék

VISSZATÜKRÖZHETI-E A SZÍNHÁZ A MAI VILÁGOT?

Érdeklődéssel hallom, hogy Friedrich Dürrenmatt egy színházról folytatott beszélgetésében felvetette a kérdést, hogy a mai világot a színház egyáltalában még képes-e visszatükrözni.

Úgy látom, hogy szólni kell ehhez a kérdéshez, ha már egyszer feltették. Elmúlt az az idő, amikor a világ visszatükrözésétől a színházban pusztán azt várták, hogy átélhető legyen. Ahhoz, hogy valami élmény lehessen, stimmelnie kell.

Sok ember konstatálja, hogy a színházi élmény gyöngül, de nem akadnak sokan, akik elismerik, hogy a mai világ visszatükrözése fokozódóan nehéz. Ez a felismerés az, ami közülünk, darabírók és rendezők közül egyeseket arra indított, hogy új művészi eszközöket keressünk.

Mint Önök előtt, szaktársak előtt, ismeretes, én magam is nem kevés kísérletre vállalkoztam, hogy a mai világot, az emberek mai együttélését a színház látóterébe fogjam.

Miközben ezt írom, csak néhány száz méternyire ülök egy nagy, jó színészekkel és minden szükséges gépezettel rendelkező színháztól, amelyben számos, többnyire fiatal munkatárssal kipróbálhatok egyet-mást; körülöttem az asztalokon modellkönyvek, előadásaink fotóinak ezreivel és a legkülönbözőbb problémáknak és pillanatnyi megoldásuknak sok, többé-kevésbé pontos leírásaival. Tehát minden lehetőségem megvan, de nem mondhatom, hogy a dramaturgia, melyet én bizonyos okokból nem-arisztotelészinek nevezek, és a hozzátartozó epikus játékstílus *a* megoldást jelenti.

Egy dolog mégis tisztázódott: a mai világot csak akkor ábrázolhatjuk a mai embernek, ha megváltoztatható világnak mutatjuk be.

A mai embernek a kérdések a válasz miatt értékesek. A mai emberek olyan állapotok és történések iránt érdeklődnek, amelyekkel kapcsolatban tehetnek valamit.

Évekkel ezelőtt az újságban láttam egy fényképet, amely reklámcélokból bemutatta, milyen pusztulást okozott Tokióban egy földrengés. A legtöbb ház beomlott, de egyes modern épületek sértetlenül maradtak. Az aláírás így hangzott: „Steel stood" – az acél kibírta. Hasonlítsák össze ezt az ismertetést az idősebb Plinius klasszikus leírásával az Etna kitöréséről, és egy olyan típusú leírást fognak nála találni, melyet e század darabíróinak felül kell múlniuk.

Egy korszakban, amelynek tudománya a természetet olyan mértékben meg tudja változtatni, hogy a világ már majdnem lakhatónak látszik, az emberről már nem sokáig lehet úgy beszélni az embereknek, mint áldozatról, mint egy ismeretlen, de mozdíthatatlan környezet tárgyáról. Egy labda álláspontjáról a mozgástörvények aligha felfoghatók.

Azért tudniillik, mert az emberi társadalom mibenlétét – általában szemben a természetével – homályban tartották, azért állunk most, miként az érintett tudósok biztosítanak bennünket, éppen hogy lakhatóvá tett planétánk teljes megsemmisíthetősége előtt.

Nem csodálkoznak majd, ha tőlem azt hallják, hogy a világ ábrázolhatóságának kérdése társadalmi kérdés. Én ezt sok éven át fenntartottam, és most olyan államban élek, ahol mérhetetlen erőfeszítés folyik a társadalom megváltoztatásáért. Önök elítélhetik az eszközöket és utakat – remélem egyébként, hogy valóban ismerik is őket, nemcsak az újságokból –, lehet, hogy egy új világ eme sajátos eszméjét nem fogadják el – remélem, ismerik is ezt az eszmét –, de abban aligha kételkedhetnek, hogy a világ megváltoztatásán, az

emberek együttélésének megváltoztatásán dolgoznak abban az államban, ahol én élek. És talán abban is egyetértenek velem, hogy a mai világot meg kell változtatni.

Ebben a kis dolgozatban, amit, kérem, tekintsenek barátságos hozzájárulásnak vitájukhoz, elegendő talán, ha mindenesetre leszögezem véleményemet, hogy a mai világ a színházban is visszatükrözhető, de csak akkor, ha megváltoztathatónak fogják fel.

1955

[A SZOCIALISTA REALIZMUSRÓL]

Hogy mi a szocialista realizmus, azt nemcsak elkészült művekből vagy ábrázolási módokból kellene leolvasni. A kritériumnak nem annak kellene lennie, hogy egy mű vagy egy ábrázolás megegyezik-e más művekkel vagy ábrázolásokkal, amelyeket a szocialista realizmushoz sorolnak, hanem, hogy a mű szocialista-e és realista-e.

1

A realista művészet harcos művészet. Harcol a valóság hamis szemlélete ellen és impulzusok ellen, amelyek ellentmondanak az emberiség valódi érdekeinek. Helyes szemléletet tesz lehetővé, és erősíti a termékeny impulzusokat.

2

A realista művészek hangsúlyozzák az ésszerűt, „a földit", a nagy vonalaiban tipikusat (a történelmileg jelentőset).

3

A realista művészek hangsúlyozzák a *leendő* és az *elmúló* mozzanatát. Minden művükben történelmileg gondolkodnak.

4

A realista művészek bemutatják az *ellentmondásokat* az emberekben és egymáshoz való viszonyukban. És megmutatják a feltételeket, amelyek között fejlődnek.

5

A realista művészek érdekeltek azokban a *változásokban*, amelyek az emberekben és a viszonyokban végbemennek, a folytonosakban és az ugrásszerűekben, amelyekbe a folytonosak átcsapnak.

6

A realista művészek megmutatják az eszmék hatalmát és az eszmék anyagi alapjait.

7

A szocialista realista művészek humánusak, vagyis emberbarátok, és úgy ábrázolják az emberek közti viszonyokat, hogy a szocialista impulzusok erősödnek. Erősödnek a társadalmi tevékenységbe való gyakorlati betekintés által és azáltal, hogy ezek az impulzusok élvezetté válnak.

8

A szocialista realista művészek nemcsak témájukhoz, hanem közönségükhöz is realisztikusan viszonyulnak.

9

A szocialista realista művészek tekintettel vannak közönségük műveltségi fokára és osztály-hovatartozására éppúgy, mint az osztályharcok állására.

10

A szocialista realista művészek a valóságot a dolgozó osztályok álláspontjáról vizsgálják és a velük szövetséges értelmiségéről, amely híve a szocializmusnak.

[BESZÉD AZ ÍRÓKONGRESSZUSON]

Németországnak abban a részében, ahol ez a kongresszus ülésezik, egész Németország érdekében erőteljesen folytatják a harcot egy új, jobb életformáért és egy új, jobb gondolkodásmódért. Minden területen és minden eszközzel folytatni fogjuk; a művészetek területén minden művészi eszközzel. Németország nagyobbik részében még mindig létezik a polgári barbárság mocsara, és ez a mocsár ismét emelkedőben van. A nagypolgárság szócsövei újjongva üdvözlik Friedlandban azokat a boldogtalanokat, akiket egykor farkasoknak nevelt fel, miközben újabb szerencsétleneket képez ki a szerencsétlenség újabb hadseregébe. A békét fáradhatatlanul szitokszóvá téve keresi az utat a háborúhoz – saját barbár életformájához. Az irodalom ott, eltekintve természetesen néhány nagyszerű kivételtől, a szégyentelen alkalmazkodás vagy a kétségbeesés irodalmává válik.

Mi új feltételek között írunk. A szocialista és realista írásmód, amelyet mi mint szocialisták és realisták új olvasóink, egy új világ építői számára fejlesztünk ki, képes arra, miként láttuk, hogy a nagy küzdelem érdekében sokrétű módon kimunkálódjék költőileg, az én véleményem szerint különösen a materialista dialektika és a nép bölcsességének tanulmányozása által. Ne a statisztikának építsük hát államunkat, hanem építsük a történelemnek, és mit érnek az államok a nép bölcsessége nélkül!

[A SZÍNHÁZ FELADATAI]

Ezeknek az évtizedeknek a színháza szórakoztassa, tanítsa és ragadja magával a tömeget. Olyan művészi alkotásokat nyújtson, amelyek úgy mutatják meg a valóságot, hogy a szocializmus felépíthető. Szolgálja tehát az igazságot, az emberséget és a szépséget.

JEGYZETEK

Az űr címére a földszinten. Brecht ezt a hozzászólását a Berliner Börsen-Courier körkérdésére küldte, s az 1925. december 25-én, számos más drámaíró és rendező válaszával együtt jelent meg. Az újság körkérdése így hangzott: „Mit gondol, mit kíván Öntől a közönsége?" Többek között a következők válaszoltak: Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Viktor Barnowsky, Berthold Viertel, Arnolt Bronnen, Georg Kaiser, Ernst Barlach, Ernst Toller, Carl Zuckmayer, Klabund, Hans Henny Jahn, Hans J. Refisch, Carl Sternheim, Paul Kornfeld, Marieluise Fleisser, Franz Lehar, Jean Gilbert, Fritz Kortner.

Több jó sportot! Megjelent 1926. február 6-án, a Berliner Börsen-Courierban.

Taps Shaw-nak. Megjelent a Berliner Börsen-Courierban, 1926. július 25-én, G. B. Shaw hetvenedik születésnapja alkalmából.

Hogyan játsszunk manapság klasszikust? Válasz egy körkérdésre, amely 1926. december 25-én, a Berliner Börsen-Courierban jelent meg. Az újság szerkesztősége a következő kérdést tette fel „a színház és az irodalom vezető személyiségeinek: „Milyen formában tartja lehetségesnek a klasszikus repertoár bemutatását a mai színházban? Milyen alapon lehet megváltoztatni a korábbi műveket? Hol kezdődik az önkény? Milyen szerepet játszik a közönség átrétegződése a repertoár keresztülvitelében vagy átalakításában?" Az újság nevezett számában a következők válaszai jelentek meg: Viktor Barnowsky, Wilhelm Schmidtbonn, Tille Durieux, Heinrich George, Alexander Granach, Eugen Klöpfer, Fritz Holl, Erwin Piscator, Hans Henny Jahnn, Jürgen Fehling, Edmund Meissel.

Előszó a Macbethhez. Brecht ezt az előszót 1927. október 14-én, bevezetőként mondta el a Berlini Rádióban előadott tragédiához. A hangjáték-átdolgozást Alfred Braun rendezővel közösen vállalta.

Elmélkedés az epikus színház nehézségeiről. A Frankfurter Zeitung irodalmi melléklete hozta nyilvánosságra 1927. november 27-én ezt a hozzászólást: *A szerző önmagáról* címfelírattal, és megjegyezte, hogy Brecht, ahelyett hogy önmagáról nyilatkozott volna, ezt a hozzászólást küldte.

A rendezőasztal ura. A hozzászólás egy körkérdésre adott válaszként jelent meg, amit P. A. Otte tett fel a *Das Theater* című berlini folyóiratban, 1928 januárjában. Brechten kívül Arnolt Bronnen írt *Az íróasztal ura*, Hans J. Rehfisch *Az öltözőasztal ura* és Carl Zuckmayer *A támlásszék ura* címmel.

Kölni rádióbeszélgetés. A beszélgetés egy Brecht által írt kéziratban maradt ránk. Brecht ebben felhasznált szövegrészeket beszélgetőpartnereinek publikációiból. A beszélgetés ebben a formában valószínűleg a kölni rádióvita után íródott.

Utolsó szakasz: Oidipusz. 1929. február elsején jelent meg a Berliner Börsen-Courierben. Szophoklész *Oidipusz*-ának bemutatójára, Leopold Jessner rendezésében, 1929. január 4-én, a Berliner Staatstheaterben került sor. Az *Oidipusz* és az *Oidipusz Kolonoszban* című tragédiákat a Heinz Lippmann-féle feldolgozás összevonta. A címszerepet Fritz Kortner játszotta.

Párbeszéd a színművészetről. A hozzászólást 1929. február 17-én a Berliner Börsen-Courier hozta nyilvánosságra, *Párbeszéd a színművészetről* címmel. Leopold Jessner *Oidipusz*-rendezésében a szolgálót Helene Weigel játszotta.

Megjegyzéssek a „Mahagonny városának tündöklése és bukása című operához. A jegyzetek először 1930-ban jelentek meg a *Versuche* (Kísérletek) 2. füzetében. A színház drámai és epikus formájának szembeállítását Brecht több ízben módosította. Kiadásunk az utolsó megfogalmazást tartalmazza, amelyet Brecht 1936-ban, a Malik-kiadás számára írt.

A színművészet megítéltetésének mércéiről. A hozzászólás 1931. március 8-án jelent meg a Berliner Börsen-Courierban. Brecht felvette az *Egy fő, az egy fő* című vígjátékának jegyzetei közé.

Szórakoztató színház vagy tanító színház? A dolgozatot Brecht 1936-ban írta, s először 1957-ben jelent meg, a *Schriften zum Theater* (Írások a színházról) című válogatásban, a Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main kiadásában.

A kísérleti színházról. Ezt az előadást Brecht 1939. május 4-én tartotta a stockholmi Diákszínpad tagjainak. A szöveget átdolgozta, amikor az előadás megismétlésére került sor a helsinki Diákszínház társulata előtt, 1940 novemberében. A szöveg megjelent a *Studien* (Tanulmányok) 12. darabjaként, mint a *Theater der Zeit* című színházi folyóirat melléklete, Berlin, 1959. 4. füzet.

Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása. A tanulmány először 1952-ben jelent meg, a *Versuche* 11. füzetében.

V-effektusok. A példákat ebben a formában a kiadó jelölte ki.

Egy ócska kalap. Ez az írás először 1952-ben jelent meg, a *Theaterarbeit* (Színházi munka), a Berliner Ensemble hat bemutatója című könyvben, Drezdában.

A figura felépítése. A historizálásról és *A figura mint egyedi jelenség* című fejezeteket a kiadó állította ebbe az összefüggésbe.

Gyakorlatok színiiskolák számára. Brecht foglalkozott a színészképzéssel, amikor Helene Weigel 1940-ben növendékeket tanított. Ebben az időben keletkeztek részben a *Gyakorlatok színészek számára*, amelyek később a *Sárgarézvásárba* illeszkedtek bele.

A zene felhasználása az epikus színházban. Először 1957-ben jelent meg, a *Schriften zum Theater* című gyűjteményes kötetben.

A gesztikus zenéről. Hanns Eisler Brecht szövegei alapján 1937-ben megírta a *Lenin* című rekviemet. Az írás először 1957-ben jelent meg, a *Schriften zum Theater* című gyűjteményes kötetben.

A nem-arisztotelészi dráma színpadépítkezése. Ez a dolgozat részét képezi egy, a színpadépítkezéssel foglalkozó nagyobb munkának, amit Brecht nem fejezett be.

A társadalmi folyamatok ismertető jegyei. Az egyes cikkeket a szerkesztő állította össze ebben az elrendezésben.

Kis magánelőadás barátom, Max Gorelik számára. Gorelik volt *Az anya* 1935-ös New York-i előadásának díszlettervezője a Theatre Unionban.

Párbeszédek a Sárgarézvásárból. 1939 elején jegyezte fel Brecht, „hogy sok elméletet írt párbeszédes formában". 1942 végén még mindig a *Sárgarézvásár*-on dolgozott. Az ebben a kötetben összeállított párbeszédek mind ebben a négy évben keletkeztek.

Ahogy Brecht feljegyezte, „erre a formára Galileo Galilei *Dialógusai* ösztönözték", amelyeket a nagy fizikus életéről szóló színdarabja miatt tanulmányozott. De a párbeszédes forma elméleti munkáiban nem volt új. Brecht már a húszas években többször felhasználta a színművészetről szóló fejtegetéseiben. A dialógusforma alkalmas volt arra, hogy valamely témát különböző álláspontokról vizsgáljon meg, és a gondolatokat a vélemények összeütközésében alakítsa ki.

A *Sárgarézvásár*-párbeszédeket Brecht négy különböző változatban jegyezte fel. Egyetlen, majdnem teljesen befejezett beszélgetésen kívül mindegyik töredék maradt. Brecht nem jutott hozzá, hogy a töredékek tervezett összefoglalását megírja. Amikor később, 1948-ban, a *Kis Organon a színház számára* című írását a *Sárgarézvásár* összefoglalásának nevezte, akkor a beszélgetések lényegére vonatkoztatta ezt. Valóban érdekes módon egészíti ki egymást a *Sárgarézvásár* és a *Kis Organon*. A beszélgetésekben a filozófia betörése a színházba még tárgya a vitának, a *Kis Organon* már erre az előzményre épül.

A *Sárgarézvásár*-párbeszédekhez Brecht sok tervet készített. Az egész terv koncepciója fölé ezt írta: „A filozófus a P-típushoz (Planetárium-típus) ragaszkodik a K-típus helyett (Karusszel-típus), hogy a színházat csak tanító célzatra használják, egyszerűen csak az emberek mozgásainak (az emberek érzelmeinek is) megmintázására, tanulmányozás céljából, a társadalmi összefüggések működésének bemutatására, hogy a társadalom beavatkozhasson. Kívánságai megszűnnek a színházban, mivel a színház megvalósítja őket. A színház kritikájából új színház

lesz. Az egészet betanulhatóvá tenni, kísérlettel és gyakorlattal. A közepében a V-effektussal."

A *Négyszeres párbeszéd a színjátszás módjáról*, ahogy Brecht később a *Sárgarézvásár*-t a *Theaterarbeit*-ban nevezte, négy éjszakára van beosztva /ellentétben a *Decameron* nappali beszélgetéseivel/. Brecht első anyaggyűjtése a következő beosztást szabja meg:

Az első éjszaka: a filozófus üdvözlése a színházban / Az üzlet flottul megy / Menekülés a valóságból a színházba / Van egy régi, és van egy új / A film mint konkurrencia / A film mint a gesztikuláció egyik próbatétje / Az irodalmasítás / A montázs / A valóság / A kapitalizmus pléhpofájú ember / A valóság a színházban / A filozófus igényei / A felhívás / Az alkalmazás./

A második éjszaka: Arisztotelész *Poétiká*-ja / Az érzelmek területe / Az új témák / A hős / K-típus és P-típus / A fasizmus színháziassága / A tudomány / A szánhíz megalapítása./

A harmadik éjszaka: Az utcai jelenet / A V-effektus / A Dohányzó színház / A gyakorlatok / Rettegés és nyomorúság / A Shakespeare-variánsok./

A negyedik éjszaka: Visszaváltozás színházzá / Chaplin / A komédia / Az országos vásárhistória / A kínai színművészet / A vidám kritika./

Az ebben a tervben előirányzott problémaköröket Brecht a *Töredékek*ben csak részben vette figyelembe. Így egyes témák, mint: A film, a gesztikuláció egyik próbatétje / A fasizmus színpadiassága / A komédia / és Az országos vásárhistória a többi töredék-gyűjteményben sem került kidolgozásra. Éppen így, semmilyen dialógus nem keletkezett a tervekben többször említett K-típusokról és P-típusokról. Ezekről (mint ahogy a *Sárgarézvásár*-ba tervezett egyéb fejezetekről is) Brecht más összefüggésben esszét írt.[36]

A *Sárgarézvásár* további három töredékgyűjteményének felosztásában azonban Brecht más éjszakákhoz csatolt egyes problémaköröket. Az anyag felosztása a munka folyamatában tehát többszörösen eltolódott. A *Sárgarézvásár* dialógusai a nagyobb összeállítás elrendezésében következnek a *Schriften zum Theater* ötödik kötetében. A szóban forgó kötet egyesíti a dialógusokat, elhagyja a *Sárgarézvásár*-ból azokat a tanulmányokat és verseket, amelyek a négyszeres párbeszéd eredeti eszméjét meghaladják. A töredékek elrendezésénél megkíséreltük, hogy Brecht utasításainak megfeleljünk. A kiadó által válogatott és összeállított olvasóváltozat akkor tér el a tervektől, ha azokat Brecht nem kivitelezte: így eredetileg az volt a terv, hogy a *Negyedik éjszaká*-ban a felvetett problémáknak a szerző mintegy „feloldását" adja. Brecht ehhez odajegyezte: „Az esztétikai szférában, amelyet semmi esetre sem szabad a doktrinér szféra fölé helyezni, a tanulság kérdése abszolút esztétikai kérdéssé válik, amely úgyszólván önállóan megoldódik. A hasznosság itt sajátos módon tűnik el: nem vetődik fel másképp, mint körülbelül annak kifejezésével, hogy a hasznos az szép. A valóság igazi képmásai felelnek meg egyedül korunk szépérzékének. A költő »álmai« csupán az új, a gyakorlathoz a korábbitól eltérő módon kapcsolódó nézőhöz szólnak, és ők maguk is ennek a korszaknak az emberei. A *Sárgarézvásár Negyedik éjszakájá*-nak ez a dialektikus fordulata. Itt a filozófus terve, hogy a művészetet oktató célra kell használni, feloldódik a művész tervében, hogy tudását, tapasztalatait és társadalmi jellegű kérdéseit a művészetbe helyezi." Az elkészült anyag alapján a feloldás ilyen szellemben nem volt lehetséges.

Az egyik nehézséget az okozta, hogy a *Sárgarézvásár* töredékeit összeillesszük. Az összeállítás mindenképpen láthatóvá akarta tenni a kiadó által létrehozott „érintkezési vonalakat". A töredékek közötti üres sorok jelölik a „varrást". A szögletes zárójelbe tett címek nem Brechttől származnak. A többi cím Brecht tervezetéből ered.

A párbeszédek szükséges kiegészítést nyernek a *Gyakorlatok színészek számára* című anyaggal, amelyet Brecht a *Sárgarézvásár Harmadik éjszakájá*-ba sorolt. Ezáltal az új színházról szóló elméleti vitát gyakorlatiasan megszakítja az új játékmód gyakorlata. A *Gyakorlatok*-at nem vettük fel ebbe a kötetbe. A német hétkötetes kiadás ötödik kötetében vagy a *Versuche* (Kísérletek) tizenegyedik füzetében megtalálhatók. A válogatást a *Sárgarézvásár* elméletéhez fűzött kiegészítések zárják, amelyeket Brecht a párbeszédek írása közben jegyzett fel. Elméleti összefoglalást adnak, és szükségesek a nagy töredék megértéséhez.

Az első éjszaka

Ehhez a problémakörhöz van a legtöbb jegyzet és utasítás. *Az első párbeszéd-ben* Brecht megvalósította tervei egyikét. Az egyetlen olyan dialógusnak számít, amelyik az egyik éjszaka „keretét" képviseli, ha

[36] Brecht a Karusszel-típussal egy olyan típust jelöl, amelyik – mint a gyermek a körhintán – beleéli magát egy cselekménybe; a Planetárium-típus – mint a planetárium nézője – egy demonstrációval találja szemben magát, amelyet megfigyel. Lásd ehhez a *K-típus és a P-típus*-t a *Schriften zum Theater*-ban, ötödik kötet.

az elejéről a tervezett, *A filozófus üdvözlése a színházban* és a végéről *A filozófus köszöntője a színháznak* nincs is beledolgozva.

A naturalizmus. „A naturalizmus nem tudta magát"... kezdetű szöveget Brecht *Naturalizmus-Realizmus* című írásából vettük át.

A beleérzés. „Amikor a darabírók sok lelkiélettel telített..." kezdetű szövegnél az eredetiben hiányzik a szereplők felsorolása. Miután a *Sárgarézvásár*-ban végig úgy lép fel a dramaturg, mint a színháztörténet és a színházi formák ismerője, ezt a részletet az ő szájába adtuk.

A tudatlanságról. A filozófus beszédéből a színészekhez, sokuk tudatlanságáról című íráshoz az első szakaszon kívül, amelyik ezt a címet viseli (A filozófus helyett az eredetiben A vendég áll), további töredékeket is csatolt a kiadó e témakörből. A *„Hogy az emberek oly keveset...", „Mivel manapság az ember..."* és *„A régiek abban látták a tragédia célját..."* kezdetű szövegeket Brecht *A filozófus beszédéből a tudatlanságról* című munkájából vettük át.

A második éjszaka
A színész beszéde egy „kis náci" ábrázolásáról. A szöveget Brecht egy meghatározott éjszakához sem sorolta.

A tudomány. Az *„Olyan emberek, akik sem a tudományhoz nem értenek..."* kezdetű szöveget Brecht a *Negyedik éjszaká*-hoz tervezte. A szöveget e problémakörhöz való tematikai odatartozása folytán előrehoztuk, és a filozófus szájába adtuk. – A *„Te nagyon nagy szerepet tulajdonítasz az értelemnek..."* és a *„Bizonyára nem akarod azt mondani...."* kezdetű szövegek az eredetiben nem voltak meghatározott éjszakába illesztve.

Az illúzió és az érzelmi belehelyezkedés kiiktatása. Az első párbeszédet a *Harmadik éjszaká*-hoz tervezte Brecht. – A filozófus: *„Miféle gondolkodásról van szó?"* kezdetű fejtegetései fölé azt a címet írta: *A gondolkodás.*

Shakespeare színháza. Az eszmecserét Brecht főleg a második, és egy részét a *Negyedik éjszaká*-hoz tervezte. Az *„És a tragikum?"* kezdetű dialógus címe az eredetiben: *A tragikum Shakespeare-nél.*

Piscator színháza. Az első szöveg címe: *A Piscator-színház ismertetéséből a második éjszakán.* A második szöveg címe: *Piscator színháza.*

A harmadik éjszaka
A darabíró színháza. Brecht az ismertetéseket és a párbeszédeket a *Harmadik éjszaká*-hoz tervezte, egyeseket a *Negyedik*-hez. A *„Piscator politikai színháza"*... kezdetű szöveg fölött az eredetiben az áll: *A darabíró viszonya Piscatorhoz,* és egyetlen meghatározott éjszakához sem sorolta be. – A *„Fiatalember* volt..." kezdetű eszmefuttatás címét – *Az augsburgi* –, amit a *Sárgarézvásár*-ban szinte kizárólagosan használt, mindenütt *A darabíró* váltotta fel. – *„A darabíró színháza..."* kezdetű szöveg címe a bevezető szavakkal azonos. *A V-effektus.* Az *„Amiképpen a beleérzés..."* kezdetű szöveget a *Második éjszaká*-ba kellett volna fölvenni, az *Annak a főindoka...",* a *„Nem alkalmaz elidegenítő technikát..." és a „De a művészetek legnagyobb teljesítményeihez..."* kezdetű szövegek egyetlen éjszakába sincsenek besorolva. A többi szöveget Brecht a *Harmadik éjszaká*-hoz tervezte.

A negyedik éjszaka
A darabíró beszéde Caspar Neher színpadtervező színházáról. Ez a beszéd a korai beosztásban még nem szerepelt, *A dramaturg beszéde a szereposztásról...* szintén nem. – Mindkét szöveg 1952-ben jelent meg először a *Theaterarbeit*-ban.

A vidám kritika. „Tehát a mutatóujj felemelése!" kezdetű párbeszédet Brecht a *Második éjszaká*-hoz tervezte. *„A proletariátus ellenfelei..."* és az *„Akármennyit feladunk is..."* kezdetű szövegek – és az utóbbi eredeti címe *A könnyedségről* – egyik éjszakához sem tartoznak.

A művészet meghatározása. Ezt a címet írta Brecht az első párbeszéd fölé. A kiadó ehhez csatolta a további szövegeket. Az *„A gyakorlatilag megvalósítható meghatározások eszméjében..."* kezdetű párbeszéd egyik éjszakához sem tartozik.

Államférfiak auditóriuma. A tervek szerint Brecht ezzel a problémakörrel zárta volna a *Sárgarézvásár*-t. Az első szöveg *A színház* címmel, egyetlen éjszakához sem tartozik.

Tanulmányok a Sárgarézvásárhoz

Utcai jelenet. Az esszét 1938 júniusában írta Brecht. Mindkét vázlatban a *Harmadik éjszaká*-nál történik róla említés. Az utcai jelenet példáját valószínűleg a filozófusnak kellett volna előadnia, de mivel ez

fölrobbantotta az eredeti párbeszéd kereteit, Brecht az esszét később nem sorolta a *26. kísérlethez, (A Sárgarézvásár)*, hanem a 9-hez *(A nemarisztotelészi drámáról)*. Az utcai jelenet visszahelyezésének okát a *Sárgarézvásár*-nak ebbe az összeállításába Brecht egy feljegyzése magyarázza meg: „*A Sárgarézvásár* számára ki kellene dolgoznom az „*alkalmazott színház*" témáját, vagyis fel kellene vázolnom egymás elámításának némely alapvető példáját a mindennapi életben, akárcsak a színielőadásoknak magán- és társadalmi életben előforduló egyes elemeit. – Az *Utcai jelenet* először 1950-ben jelent meg, a *Versuche* 10. füzetében.

A fasizmus színpadiasságáról. Ez az eszmefuttatás a *Második éjszaka* egyik tervezetében jelenik meg. A párbeszéd kéziratán nem található semmiféle utalás a *Sárgarézvásár*-hoz való tartozásáról. Mivel egyértelműen az *Utcai jelenet*-re hivatkozik, eszerint soroltuk be, vagyis az *Utcai jelenet*-et a *Harmadik éjszaká*-ból a *Második éjszaká*-ba hoztuk előre. Ha Brecht szándékára gondolunk, miszerint a *Sárgarézvásár*-ba az *alkalmazott színház* néhány példáját akarta betoldani, akkor feltételezhetjük, hogy ez a párbeszéd már a munkák kezdetén elkészült.

Pótlások a Sárgarézvásár elméletéhez
Brecht a pótlásokat 1940. augusztus 2-án és 3-án írta. A Berliner Ensemble a *Sárgarézvásár* néhány, a színház számára feldolgozott párbeszédét a harmadik Brecht-esten színpadra vitte. (Premier: 1963. október 12). A párbeszédeket az *Állítsátok meg Arturo Uit!*, *Az anya*, a *Kurázsi mama és gyermekei*, valamint a *Halaskofák veszekedése*, *Homérosz és Hesziodosz versengése* és más, a színészek számára készített gyakorlatok szakították félbe, amelyek Brecht javaslataiból erednek.

Kis Organon a színház számára. Írta 1948-ban. „A tudományos korszak színházát vázolom fel." – Brecht a mű befejezése után, 1948 augusztusában, ezt írta a *Kis Organon* fölé: „A *Sárgarézvásár* összefoglalása. Főtézise, hogy korunk legfontosabb élvezete a tanulás, s ezért nagy helyet kell elfoglalnia színházunkban. Ily módon tudtam a színházat mint esztétikai vállalkozást tárgyalni, ami megkönnyíti számomra a különféle újítások ismertetését. A társadalom világával kapcsolatos kritikai magatartásáról az *értelmetlen, negatív, művészietlen* jelző, melyet az uralkodó esztétika nyomott rá, ezáltal levétetett." A *Kis Organon* először a *Sinn und Form* című irodalmi folyóirat első, Bertolt Brechtnek szentelt, különszámában jelent meg 1949-ben.

Pótlások a Kis Organonhoz. A pótlásokat Brecht 1952-től 1954-ig írta, a Berliner Ensemble nyújtotta színházi gyakorlat hatására, a *Kis Organon* kiegészítéseképpen. A szöveg egy része 1960-ban jelent meg a *suhrkamp-texten 4*-ben. – A pótlások fenti sorrendje a *Schriften zum Theater*-hez meghatározott sorrenddel azonos. Brecht egyes pótlásokat a *Kis Organon* bizonyos paragrafusaihoz csatolt. A „*Nemcsak arról van szó...*" kezdetű szöveg a *Kis Organon* harmadik paragrafusának kiegészítéseképpen íródott. Brecht további idesorolásai: *Ha most az „epikus színház" fogalmát...* és az *A „Tudományos korszak színháza" fogalom sem...* a negyedik paragrafushoz, az *A régi darabok okozta élvezet* a 12. paragrafushoz; az *A tudományos kor színháza* a 45. paragrafushoz; az *A mi nemzedékünk számára hasznos...* és az *A játék és átélés közti ellentmondást...* az 53. paragrafushoz; az *És a művészet mégis mindenkihez folyamodik...* az 55. paragrafushoz. – A többi pótlás besorolását Brecht nem tüntette fel.

A minták felhasználásáról. Bénítja-e a minták felhasználása a művészi mozgásszabadságot? című szöveg Brecht válaszait tartalmazza Erich Alexander Winds, a wuppertali intendáns kérdéseire, aki ezeket a darab wuppertali bemutatója alkalmából tette fel. (Premier: 1949. október 1.) A beszélgetés először 1949. szeptember 22-én jelent meg, ezzel a címmel: *Beszélgetés E. A. Windsszel a mintabemutatókról*, a wuppertali Westdeutsche Rundschauban. A címet a *Theaterarbeit*-ban Brecht változtatta meg. A következő cikk: *Hogyan használja a mintát Erich Engel?* A Theaterarbeit-ban jelent meg.

A Berliner Ensemble színházi munkája. A *Néhány megjegyzés a szakmámról* című beszédet Brecht az össznémet kultúrkongresszuson tartotta, 1951 májusban, Lipcsében; 1952-ben a *Theaterarbeit* című munkában jelent meg. Az *A Berliner Ensemble sajátosságai* című megjegyzéseket egy levél tartalmazta, amelyet Brecht 1955-ben a Német Szocialista Egységpárt Központi Bizottságához írt; a két szöveget ebben a csoportosításban e kiadás számára állítottuk össze.

Azok az általános tendenciák, amelyeket a színésznek le kell küzdenie. Ha az ember le akarja küzdeni a nehézséget, meg kell könnyíteni azt. A „színpadi vérmérséklet" ellenőrzése és a színpadi beszéd megtisztítása

és *A hangnem átvétele* című cikkeket Brecht a *Theaterarbeit* számára írta.

Tapasztalatok. A *Tapasztalatok* címmel összefoglalt cikkeket Brecht ebben a sorrendben állította össze. Az *Ahogy Brecht a színpadi játékot vezette* című szöveget ebben a megfogalmazásban Brecht írta; később Käthe Rülicke megszerkesztette, és kiegészítette a *Theaterarbeit* számára. Az *A tiszta, egyenletes megvilágítás, Mire való a félhosszú, könnyed lebegésű függöny* című írások mondanivalóit Brecht ezután még egyszer feldolgozta a *Theaterarbeit* számára a *Függönyök és a Világítás* című versekben, és a *Sárgarézvásár*-ba sorolta be őket.

Sztanyiszlavszkij-tanulmányok. Ezeket a tanulmányokat Brecht főként 1951–53 között írta. Egy részük a Sztanyiszlavszkij-konferencia előtt és után keletkezett; a konferenciát 1953. április 17–19-ig tartották a Német Művészeti Akadémián, Berlinben, a Művészeti Ügyek Állami Bizottságának meghívására. A konferencia a következő témát tárgyalta: *Hogyan sajátíthatjuk el Sztanyiszlavszkij módszerét?* – A további tanulmányokat Brecht 1953 nyarán írta, Gorcsakov *Sztanyiszlavszkij rendez* című könyve német nyersfordításának olvastán; ez a mű 1951-ben jelent meg, Moszkvában.

A *Versmondás* és a *„Tettetés" és átélés a próbán"* című szövegek a Gorcsakov könyvében leírt Gribojedov-darab rendezésére vonatkoznak. A darab címe: *Az ész bajjal jár.*

Az igazság. Katzgraben-jegyzet-nek íródott. Tematikai okokból azonban a *Sztanyiszlavszkij-tanulmányok* problémakörébe tartozik. Mindkét fejezetet e kiadás számára állítottuk össze.

Sok próba és *Átélés.* Ezek a szövegek a *Katzgraben-jegyzetekhez* tartoznak.

Gondolatok a Sztanyiszlavszkij-konferenciához. Az értekezlet azzal kezdődött, hogy a résztvevők közösen megtekintették a Deutsches Theater *Egmont*-előadását, amelyről a rendező, Wolfgang Langhoff intendáns beszámolt.
Ami Sztanyiszlavszkij színházától többek között megtanulható. Brecht 1951-ben írta a *Theaterarbeit* számára.

Sztanyiszlavszkij-konferencia és *A Kis Organon és Sztanyiszlavszkij módszere* című szövegek a *Katzgraben-jegyzetek*-hez tartoznak.

A Katzgraben-jegyzetek-ből. Erwin Strittmatter *Katzgraben* című komédiájának inszcenálása közben (1953. február 24-től május 22-ig) és azután Brecht számos próbajegyzetet írt, amelyből csak néhányat választottunk ki a *Schriften zum Theater* magyar kiadása számára. Brecht megkísérelte, hogy az első olyan inszcenálásánál, amely egy, a viszonyok megváltozását az NDK-ban költői módon ábrázoló darabbal volt kapcsolatos, ismertesse az új problémák leküzdését a színházban. – A *Katzgraben* című komédiához Hanns Eisler írt zenét, és Brecht inszcenálta; kiállította Carl von Appen, a bemutatót 1953. május 23-án tartották. Erről az inszcenálásról 1957-ben, Manfred Weckwerth rendezésében, filmdokumentáció készült. – Az ösztönzést azokhoz a jegyzetekhez, amelyeket Brecht párbeszéd-formában írt meg, a munkatársaival való beszélgetések adták.

Hogyan kell Molière-t játszani? Brecht ezt a feljegyzést a *Don Juan* című vígjáték színpadra alkalmazása közben írta; a darab a Berliner Ensemble-ban került bemutatásra. (Premier: 1953. november 16., rendező Benno Besson.)

A megfélemlítő klasszicitás. Ez a dolgozat a *Sinn und Form* című folyóirat 5–6. füzetében jelent meg, 1954-ben. A darab színpadra alkalmazására vonatkozik a Berliner Ensemble előadásában. (Premier: 1952. április 23-án, rendező Egon Monk, díszlettervező: Hainer Hill, Faust alakítója Johannes Schmidt.)

Dialektika a színházban. Ebben a formában Brecht állította össze. A *Shakespeare Coriolanusa első jelenetének tanulmányozása* című dialógus, amellyel a gyűjtemény kezdődik, ebből a válogatásból kimaradt. – *Relatív sietség:* Osztrovszkij *Nevelt lány* című darabjának a Berliner Ensemble-ban Angelika Hurwicz volt a főrendezője. (Premier: 1955. december 12.) *A dialektika értékesítésének egy másik esete.* A *Carrar asszony fegyverei* című darabot, Brecht művészi vezetése mellett, Egon Monk inszcenálta. (Premier: 1952. november 16.) – *Levél az ifjú Hörder alakítójához a Téli csatában;* Johannes R. Becher darabját (Premier: 1955. január 12.) Bertolt Brecht és Manfred Wekwerth inszcenálták. Ekkerhard Schall játszotta az ifjú Hördert. – *Példa arra, hogyan lesz*

egy hiba felismeréséből szcenikai ötlet és a *Valamit a jellemábrázolásról; A Kölest a nyolcasoknak* című kínai népi játékot, amelyet Lo Ding, Csang Fan, Csu Csin-nan írt, a Berliner Ensemble számára Elisabeth Hauptmann és Manfred Wekwerth dolgozta fel, és Manfred Wekwerth rendezte. (Premier: 1954. április 1.) A polgármester szerepét Raimund Schelcher játszotta

Néhány tévedés a Berliner Ensemble játékmódjáról. Brecht ezt a beszélgetést Johannes R. Becher *Téli csata* című tragédiájának 1955-ös bemutatója után írta. A szöveg először 1957-ben, a *Sinn und Form* második Brecht-különszámában látott napvilágot.

Jegyzetek a színház dialektikájáról. Az egyes szövegeket ebben a válogatásban és elrendezésben az alábbi kiadás számára állítottuk össze.

Epikus és dialektikus színház. Az összeállítás Brecht utasításait követte. Az elsőtől a hetedik pontig kidolgozott töredék még két további pont címét tünteti fel: 8. *A dolgok folyamata* és 9. *Az ugrás.*

Visszatükrözheti-e a színház a mai világot? Brecht írásbeli vitafelszólalása „az ötödik darmstadti vitában", 1955-ben: *A színházról.* Megjelent a *Sonntag*-ban, 1955. május 8-án és (tervezetként) a *Sinn und Form*-ban, 1955. 2. füzet.

A szocialista realizmusról. E jegyzetek *A színház területén dolgozó szocialista realista művészek álláspontja ismertetésének tervezeté*-hez tartoznak.

Beszéd az írókongresszuson. 1956 januárjában tartották meg Berlinben a IV. Német Írókongresszust, ahol Brecht ezt a beszédet felolvasta. A beszéd először a kongresszus jegyzőkönyvében jelent meg az *Adalékok korunk irodalmához* című brosúrában, Berlin, 1956. 2. sz.

WERNER HECHT

TARTALOM

A régi és az új színházról (1925–1931)
(Fordította: Walkó György)

A kísérleti színházról (1934–1940)
(Fordította Walkó György)

A színészi mesterségről (1937–1940)
(Fordította Walkó György)

Zene és színpadépítés az epikus színházban (1937–1944) *(Fordította Imre Katalin)*

A sárgarézvásárból (1937–1951)
(Fordította Vajda György Mihály)

Kis Organon a színház számára (1949)
(Fordította Eörsi István)

Minták felhasználásáról (1949–1951)
(Fordította Imre Katalin)

A Berliner Ensemble színházi munkája (1951–1954)
(Fordította Imre Katalin)

Sztanyiszlavszkij-tanulmányok (1951–1953)
(Fordította Imre Katalin)

Dialektika a színházban (1951–1956)
(Fordította Imre Katalin)